



C.S.G.P.

CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI

## STUDI PUCCINIANI

Rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale  
nell'epoca di Giacomo Puccini

Vol. 7

STUDI PUCCINIANI – VOL. 7



«Studi pucciniani» 7 ragiona su tematiche vaste. *Suor Angelica*, dedicataria della copertina, affronta due verifiche: la sua dimensione 'teologica' (Paduano) e la reale originalità del soggetto (d'Angelo), mentre la disposizione scenica del *Tabarro* pone seri problemi ermeneutici (Rosen). E se viene colta argutamente la relazione tra *Ventisei e una*, novella di Gorkij, e il libretto della *Fanciulla del West* (Palandri), il mito di *Madama Butterfly* acquista contorni diversi in rapporto con *Harakiri* (1919) di Fritz Lang (Bellotto). Novità vengono anche dalla sezione documenti, dove si apprende che Mahler non dicesse mai Puccini (Schickling) e viene riportato alla luce il libretto della *Lupa*, scartato dal compositore che prese le distanze dal verismo estremo di Verga (Sansone). Si tratta poi la ricezione della *Bohème* in Russia, prima e dopo la rivoluzione d'ottobre (Bobrik) e la personalità del musicista viene definita nel rapporto con le sue 'carte' (Rossi). Uno sguardo al futuro, infine, viene da Sylvano Bussotti, che in occasione del cinquantenario della morte (1974), scrisse parole che indicano prospettive intriganti per il ruolo del teatro di Puccini nel futuro dell'opera lirica (Marsico).

In coperta: Due opere claustrali, per sole donne e soli uomini, due 'miracoli' per una suora e un monaco che invocano la Madonna. A sinistra: Geraldine Farrar, *Suor Angelica*, foto posata per la prima assoluta a New York (Metropolitan Opera House, 10 dicembre 1918), Photo: White Studio/copyright Metropolitan Opera; a destra: *Le Jongleur de Notre Dame*, affiche per la *première* a Parigi (Opéra Comique, 10 maggio 1904).

ISBN 978 88 222 6870 9



LEO S. OLSCHKI EDITORE

2022

*Comitato editoriale*

VIRGILIO BERNARDONI, RICHARD ERKENS, MICHELE GIRARDI,  
ARTHUR GROOS, JÜRGEN MAEHDER, PETER ROSS, EMANUELE SENICI

Hanno collaborato a questo numero  
Gabriella Biagi Ravenni, Anna Giust, Arthur Groos,  
Peter Ross e Emanuele Senici

*Comitato scientifico*

NICHOLAS BARAGWANATH, University of Nottingham (UK)  
VIRGILIO BERNARDONI, Università di Bergamo (I)  
GABRIELLA BIAGI RAVENNI, Università di Pisa (I)  
ALESSANDRA CAMPANA, Tufts University (USA)  
MICHELE GIRARDI, Università di Venezia «Ca' Foscari» (I)  
RICHARD ERKENS, Centro Tedesco di Studi Veneziani (I)  
ARTHUR GROOS, Cornell University (USA)  
ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, Università di Venezia «Ca' Foscari» (I)  
JÜRGEN MAEHDER, Università della Svizzera italiana (CH)  
GUIDO PADUANO, Università di Pisa (I)  
RICCARDO PECCI, Como (I)  
DAVID ROSEN, Cornell University (USA)  
PETER ROSS, Bern (CH)  
DIETER SCHICKLING, Stuttgart (D)  
ARMAN SCHWARTZ, University of Notre Dame (USA)  
EMANUELE SENICI, Università di Roma «La Sapienza» (I)

CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI

# STUDI PUCCINIANI

Rassegna periodica sulla musica e sul teatro musicale  
nell'epoca di Giacomo Puccini

Vol. 7

a cura di

MICHELE GIRARDI



FIRENZE  
LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MMXXII

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
[www.olschki.it](http://www.olschki.it)

Tutti i contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a revisione cieca fra pari.

Si ringraziano l'Archivio storico di Casa Ricordi (Milano), quello della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini (Torre del Lago) e l'associazione NoMus nelle persone dei loro responsabili, Pierluigi Ledda, Patrizia Mavilla e Maria Maddalena Novati, per aver concesso di riprodurre immagini conservate nei rispettivi archivi, e per il sostegno che garantiscono alle ricerche degli studiosi. Grazie anche a Rocco Quaglia, per aver dato il permesso di pubblicare un manoscritto di Sylvano Bussotti.

ISBN 978 88 222 6870 9

## EDITORIALE

Il settimo numero degli «Studi pucciniani», che ora licenziamo, esce a due anni di distanza dal precedente – una cadenza che contiamo di rendere stabile –, e ribadisce in diverse tappe la vocazione interdisciplinare della rassegna, offrendo ai lettori un canale utile per affrontare il genere operistico e le sue molteplici componenti, visuale, letteraria, teatrale, musicale.

Aprire la parte saggistica Andrea Palandri, che si lancia in una suggestiva teoria sui *Ventisei e una*, dai *Racconti della Steppa* di Gorkij, popolare in traduzione italiana nel *fin de siècle*, più volte preso in considerazione da Puccini come soggetto operistico. Il giovane studioso offre molti argomenti per considerare la novella una sorta di fonte per *La fanciulla del West*, fornendo un contributo all'indagine sugli ipotesti secondari nella librettistica del tempo. Chiude la sezione saggistica *Madama Dragonfly: echi pucciniani in «Harakiri» di Fritz Lang*, di Francesco Bellotto, che si dedica alla pellicola di un maestro del cinema e al gesto tragico della protagonista, dietro al quale si cela la rielaborazione di *Madama Butterfly*. «Dragonfly», ossia libellula, perché l'insetto è il simbolo del Samurai, padre incombente sullo sviluppo tragico, come nell'opera di Puccini: Lang lo rende parte di un gioco intertestuale complesso che coinvolge maggiormente il malefico bonzo lussurioso, facendo tesoro di soluzioni già attuate da Albert Carré, il regista della *première* francese di *Butterfly* nel 1906, ma per indicare, nelle cause della tragedia, la condizione di oppressione femminile nella società giapponese post-coloniale.

Quattro saggi provengono dagli interventi al convegno che si è svolto a Lucca nel luglio del 2019, in occasione del centenario della prima italiana del *Trittico*.<sup>1</sup> David Rosen entra nei dettagli della disposizione scenica del *Tabarro*, pubblicata da Ricordi, notando come le prescrizioni per lo spet-

---

<sup>1</sup> Giacomo Puccini. *Il trittico 1919-2019. Fonti, drammaturgia, messa in scena*, convegno internazionale di studi, a cura di David Rosen e Riccardo Pecci; Centro studi Giacomo Puccini in collaborazione con la Fondazione Giacomo Puccini, Lucca, 4-6 luglio 2019 (cfr. <https://www.puccini.it/index.php?id=534>, ultimo accesso 21 novembre 2022). Altri articoli usciranno nel n. 8 degli «Studi pucciniani».

tacolo stilate dal librettista Giovacchino Forzano, nel ruolo di regista, seguano e perfezionino le idee originali di Puccini, che intendeva sfruttare lo spazio scenico su più livelli onde mettere a fuoco il barcone sulla Senna ch'è teatro della tragedia. Ben due articoli sono poi dedicati a *Suor Angelica*. Guido Paduano prende sul serio la dimensione 'teologica' del pannello centrale del *Trittico*, ritenendo che qui «la religione [...] è il nodo strutturale della drammaturgia e la sede di una profonda identificazione emotiva», mentre Emanuele d'Angelo indaga sull'unico soggetto pucciniano senza padri nel teatro o nella letteratura. Ripescando numerose trame che potrebbero aver fornito spunti cruciali a Forzano, ci offre la disamina di un intreccio che, nonostante i numerosi riferimenti, risulta sostanzialmente inedito. Il saggio di Manuel Rossi chiude la sezione dedicata ai documenti con un'indagine originale sull'archivio delle 'carte' di Puccini conservate nella Villa-museo di Torre del Lago, che egli stesso ha riordinato, e che ora la Fondazione Simonetta Puccini, erede della nipote del compositore, ha meritoriamente messo a disposizione degli studiosi. Da questo patrimonio ricchissimo, in grado di esibire al lettore il ritratto del Puccini alle prese «con la memoria del sé», Rossi estrapola il materiale dedicato al *Trittico*, e ripercorre le tappe della genesi dell'opera fino al debutto a New York.

La sezione dei documenti è piuttosto densa. L'apre Dieter Schickling, che mette la parola fine a una questione dibattuta in più sedi. Com'è noto Gustav Mahler non amava le partiture di Puccini, tanto che non le diresse mai personalmente quand'era *Generalmusikdirektor* all'Opera di corte di Vienna, e altrove. Tuttavia alcuni studiosi, fra i quali il maggior biografo del compositore boemo, Henry-Louis de La Grange, ammettevano la possibilità che avesse diretto *Le Villi* ad Amburgo: Schickling dimostra che non andò così. Matteo Sansone si occupa di un racconto di Verga, poi trasformato in dramma, che Puccini prese in considerazione nel momento in cui si stava affermando la maniera di Mascagni, e stava lavorando alle *Scènes* di Murger. Nel saggio introduttivo all'edizione del libretto della *Lupa*, lo studioso prende in esame le circostanze in cui il progetto nacque, si sviluppò, e infine naufragò. La lettura del documento, conservato in una stesura molto avanzata nell'archivio di Casa Ricordi, è preziosa, anche perché fa capire quanta distanza separava Puccini dalla moda verista. Olesya Bobrik studia la ricezione della *Bohème* in Russia, prima e dopo la Rivoluzione d'ottobre, intraprendendo un viaggio critico sul capolavoro che Puccini ha dedicato alle peripezie degli artisti parigini, ricchi di fantasia ma poveri in canna, considerando, tra l'altro, alcuni appunti del grande regista Stanislavskij. *La bohème* giunse a Mosca meno di un anno dopo il debutto a Torino, e se prima della Rivoluzione i suoi eroi simboleggiavano uno stile di vita disordinato, dopo hanno rappresentato l'orgoglio e la dignità dei giovani intellettuali che hanno scelto la libertà e la povertà, contro il potere dei borghesi.

L'ultimo documento che offriamo al lettore sono le pagine che Sylvano Bussotti, fra i maggiori esponenti dell'avanguardia musicale europea del secondo dopoguerra, scrisse per testimoniare il valore e l'importanza delle partiture di Puccini per la sua carriera di compositore e uomo di teatro. Apparse nel contesto di un'inchiesta voluta da Leonardo Pinzauti nella ricorrenza del cinquantenario della morte,<sup>2</sup> le parole di Bussotti, introdotte e commentate da Federica Marsico, sono importanti perché aprono una strada tutta da percorrere quando si parla di morte del melodramma e di *Turandot* come il canto del cigno del genere, mostrando come e quanto l'esempio di un uomo di teatro proteso verso il futuro possa ancora contare nella creatività del passato prossimo, e di oggi.

Dopo l'introduzione, in premessa all'intero numero, Richard Erkens narra e commenta le vicende che hanno contraddistinto venticinque anni di attività del Centro studi Giacomo Puccini. Nella condizione unica e particolare in Italia di un centro di ricerca che ha saputo radicarsi nel territorio partendo da solide basi internazionali, tutte rappresentate nel gruppo degli studiosi del suo comitato scientifico, la nostra associazione ha organizzato convegni prestigiosi, promosso pubblicazioni rigorose sul compositore, fra cui i tre volumi del Premio Rotary Puccini ricerca, indicando a molte istituzioni delle terre pucciniane la strada per valorizzare al meglio l'eredità del Maestro nella realtà attuale. Nel corso del tempo molti protagonisti di questa Puccini Renaissance ci hanno lasciato, dal presidente Julian Budden, che ha retto le sorti del Centro dalla fondazione fino alla morte nel 2007, a William Ashbrook, Francesco Degrada, Harold S. Powers, John Rosselli, Mercedes Viale Ferrero. L'anno scorso li ha raggiunti Fiamma Nicolodi, a lungo coordinatrice del comitato scientifico: verrà ricordata nel prossimo numero della rassegna.

MICHELE GIRARDI

---

<sup>2</sup> *Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donatoni e Nono*, a cura di Leonardo Pinzauti, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, 1974, pp. 365: 357-363.



## AVVERTENZE

Le analisi sono state condotte sulle rispettive partiture d'orchestra delle opere, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra). Tutti gli ess. mus. delle opere di Puccini fanno riferimento alla partitura, anche quando vengono presentati in riduzione per canto e pianoforte.

### SIGLE E ABBREVIAZIONI

- BUDDEN JULIAN BUDDEN, *Puccini*, Roma, Carocci, 2005; trad. it. di P. *His Life and Works*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2002.
- CARTEGGI *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958.
- CARNER MOSCO CARNER, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961; trad. it. di *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958).
- EPISTOLARIO *Giacomo Puccini. Epistolario*, Firenze, Leo S. Olschki («Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini - Epistolario»): I. 1877-1896, 2015, II. 1897-1901, 2018, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling; III. 1902-1904, a cura di Francesco Cesari e Matteo Giuggioli, 2022.
- FANCIULLA Giacomo Puccini, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, © 1910, nuova ediz. © 1911, P.R. 116 (rist. 1989).
- FGP I-TLp, *Fondo Giacomo Puccini*
- FSB I-Mnomus, *Fondo Sylvano Bussotti*
- GIRARDI MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000<sup>2</sup>.
- GIRARDI<sup>1</sup> *Madama Butterfly. Mise en scène di Albert Carré*, a cura di Michele Girardi, Torino, EDT, 2012 («Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini, – *Livrets de mise en scène e Disposizioni sceniche*).

AVVERTENZE

- GOZENPUD ABRAM GOZENPUD, *Russkiy operniy teatr na rubezhe XIX-XX vekov i Shalyapin*, 1890-1904, Leningrad, Muzika, 1974.
- I-LG Lucca, Biblioteca Statale.
- I-MR Milano, Archivio Ricordi.
- I-TLP Torre del Lago (LU), Archivio Puccini.
- LUPA 1893 *La Lupa* | dramma lirico in due atti | di Giovanni Verga e Federico De Roberto. I-Mr, identificativo: MI0285\_LIBR00150.
- LUPA 1896 GIOVANNI VERGA, *La lupa*, in *La lupa, In portineria, Cavalleria rusticana, drammi di G. Verga*, Milano, Treves, 1896, pp. 1-116.
- LUPA 1919 *La Lupa*, tragedia lirica in 2 atti di Giovanni Verga e Federigo [sic] De-Roberto, musica di Pierantonio Tasca, Palermo, Officine tipolitografiche Barravecchia & Balestrini, 1919.
- LUPA 1987 *La Lupa*, libretto, in *Teatro di Verga*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1987.
- RICORDI <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/>.
- SCHICKLING DIETER SCHICKLING, *Puccini. La vita e l'arte*, Pisa, Felici editore, 2008; trad. it. di Giacomo Puccini: *Biografie*, Stuttgart, Carus Verlag, 2007.
- TABARRO GIACOMO PUCCINI, *Il tabarro*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, © 1917, 1918, P.R. 118 (rist. 1980).

RICHARD ERKENS

PUCCINI RESEARCH CONSOLIDATED:  
THE SILVER JUBILEE  
OF THE CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI

All days have their story. For example, June 5th marks the anniversary of several events that are significant for writing music history, which revels in the coincidences and connections between different stories. On 5 June 1826 Carl Maria von Weber died in London. More than half a century later, on 5 June 1882, Puccini announced to his sister Ramelde that «Der Freisciuz di Veber»<sup>1</sup> would soon be performed at the Teatro alla Scala in Milan. On that same day (admittedly according to the Julian calendar) Igor Stravinsky was born in Oranienbaum, today's Lomonosov. Puccini visited him in Paris a few days after the scandalous premiere of *Le Sacre du Printemps* in 1913. Last but not least, the Italian premiere of *La rondine* took place on 5 June 1917 at Bologna's Teatro Comunale in the presence of the composer. Whether significant or just coincidental, serendipitous perspectives arise from a music history of calendars.

Current events in history are unquestionably worth considering. The fact, however, that historiography also knows its special events is much less often taken into account. Scholars may remember the dates of conferences and publications, but hardly any specific days of scholarly outputs. 5 June 1996 is likely to be a meaningful exception for recent Puccini research. On that day, the Centro Studi Giacomo Puccini (CSGP) was founded in Puccini's birthplace, Lucca, as a private association by internationally renowned researchers: Gabriella Biagi Ravenni, Julian Budden, Gabriele Dotto, Michele Girardi, Arthur Groos, Maurizio Pera were the founder members, later expanded by coopting Dieter Schickling in December 1998.

Historically, it was not a turning point that either marked a new stage of Puccini research or sharply separated an earlier phase of intellectual

---

<sup>1</sup> Letter of February 3, 1881, in EPISTOLARIO II, no. 9, p. 12sq.

debate on the composer from a later one. The new study center did not appear out of nowhere. Already in the 1980s the drive toward the institutionalization and internationalization of Puccini research was evident in his home country. The Istituto di Studi Pucciniani was founded in Milan in 1979 by the composer's granddaughter Simonetta Puccini, supported by renowned musicologists from an earlier generation like Mosco Carner, Fedele D'Amico and Claudio Sartori. Within this institutional framework, the first periodical devoted to the composer, «Quaderni pucciniani», appeared from 1982 onwards, reaching seven volumes (the last in 2007). Closely related, the first international Puccini conferences, organized and initiated by Jürgen Maehder, took place in Torre del Lago in 1983 and 1984. Today, conferences devoted to Puccini seem a matter of course. At that time, though, it was by no means universally accepted, especially in German-speaking musicology, that Puccini and the wider field of Italian *fin-de-siècle* opera were a worthy object of research. When the CSGP appeared on the scene 25 years ago, it no longer had to make strenuous efforts to achieve general academic respectability.

Puccini's artistic legacy, material heritage and historical significance are enormous. Inevitably, this affects all those who manage this legacy in the broadest sense, including scholarship. Different interests collide, the motivations and goals of actors diverge, as well as everyone's personal involvement with the public figure. The topography of Puccini's places of remembrance with its various institutions is distinctive. A crucial reason for founding the CSGP in 1996 was obviously to create an institutional forum where the study of Puccini's artistic legacy would take place under the guidance of scholarly criteria. The overall purpose of the Centro was to support and to broaden an international network of Puccini researchers united by the same intentions and scientific objectives concerning musicological research.

The statutes of the CSGP explicitly mention support of research projects on Puccini, his music and opera of his time; collecting, archiving and cataloging any type of source (more than 10,000 documents have been collected until now); building and maintaining a library of the existing Puccini secondary literature and making it accessible to anyone who is interested (with more than 4,000 items currently cataloged); the organization of symposia, conferences and exhibitions; the publication and distribution of research literature dedicated to the composer; the development and maintenance of a homepage as an information and search tool; the collaboration with and advice to institutions that wish to perform Puccini's compositions.

Obviously, such an ambitious program cannot be implemented by just a few founding members: the CSGP could not have succeeded without a wider circle of scholars and supporters, some of whom were already active in

different constellations of this research field, and who have since contributed productively to the activities of the CSGP. In retrospect, the foundation of the Centro was an effective bundling of forces and interests. It was not starting from scratch, not a revolution, but an evolutionary process that consolidated Puccini research in an increasingly global context.

Only a few among the many results of this enterprise need be mentioned here. Most immediately tangible for you, gentle reader, is this volume, the seventh issue of «Studi pucciniani», the periodical started in 1998. But this is just an example of the various publications of the Centro, which include conference proceedings, monographs and source editions – the latter with a special focus on libretti. The thematic range is wide, including specific aspects of Puccini's best-known operas as well as descriptions of recently found sources that shed new light on his musical and compositional activities as a young man in Lucca. An overview of all publications, conferences and events is provided by the homepage ([www.puccini.it](http://www.puccini.it)), which has long been more than a research tool with an excellent bibliography and a basic-data version of Schickling's essential catalog of works from 2003 that also lists the compositions newly discovered since then. In the meantime, the website has also become a linked database, not least by connecting to journal articles, programme books and musical sources digitally available. Thanks to the CSGP, Puccini research became digital for the first time. Now it requires continuous care and upgrading, for example through multilingualism.

In addition to these activities, the indexing and editing of the autograph sources was also reflected in the initial publications. In 2007 the CSGP received a prestigious recognition from the Italian Ministry of Culture (Ministero per i Beni e le Attività Culturali): the long-term editing project may carry the hallmark *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini* (ENOGP). Several years of exploratory work preceded the new edition of the *Epistolario*, whose outlines had to be expanded due to the surprising abundance of previously unknown sources. New discoveries keep coming, as recent additions, especially from the archive of the Museo Villa Puccini in Torre del Lago, demonstrate.

The third volume, devoted to Puccini's letters from 1902 to 1904, was released in 2022, representing just the latest set of biographical data, providing abundant knowledge about his personal and professional correspondents, and deepening our understanding of the context of his creative work. With their extensive commentary and rich documentation, the first volumes (published in 2015 and 2018) have already become firmly established as standard works for every new study dealing with Italian opera at the turn of the century. The editing criteria, consistently implemented, also play a significant role in the overall quality of this scholarly work. The *Epistolario* defines standards, and is also a model for future source editions,

whether printed or digital. The award that the editors Biagi Ravenni and Schickling received in 2015 for the first volume, the *Premio Illica per la Musicologia*, may be understood as a recognition for the entire team involved in this enterprise.

The *Edizione Nazionale* also includes a critical edition of Puccini's compositions – its core business, so to speak. Here too, the first volumes, devoted to Puccini's instrumental and vocal chamber music, are already available. Regarding Puccini's twelve stage works, there are, however, far higher barriers to overcome in order to prepare editions with the same precision and consistency of source-critical work. Apart from the inherent difficulty of the enterprise itself, some persistent obstacles still stand in the way for quite a few works. These include the sometime diverging interests of publishers, in some cases a limited accessibility to the autographs, and the concerns of some opera practitioners that familiar editions whose dominance has been consolidated by decades of use could be set aside.

Considerable perseverance will be needed, and the CSGP will definitely not run out of work for the next 25 years. The third pillar of the *Edizione Nazionale*, the *Progetto Mises en scène*, coordinated by Girardi, promises a more timely conclusion. The critical edition of production books, the *Livrets de mise en scène* or *Disposizioni sceniche*, is a rather new research area. With the two volumes already published, devoted to *Madama Butterfly* (2012) and *Manon Lescaut* (2021), our understanding of the first stagings of Puccini's operas, which is fundamentally important for the genesis of these compositions, has grown considerably. What was presumably not designed as a beacon project within the whole edition now shines in the context of global research on opera in Puccini's time.

There are ripe fruits on the 25-year-old-tree of the CSGP, then, that keep nourishing the international research community. Under the warm sunshine of the global long-lasting success of Puccini's operas, such a tree will certainly grow far more luxuriantly and quickly than comparable research initiatives for Puccini's contemporaries, whose works are seldom performed today. However, this achievement is not a matter of course, and proves the high level of work and passion of the entire group of researchers connected with the CSGP. The light that emanates from the CSGP and its many activities also illuminates themes and topics beyond Puccini's life and works: many studies of Italian *fin-de-siècle* opera have benefited significantly from this flagship research enterprise. New generations of scholars will richly benefit from research that is far ahead of the field, although it is still a long way from completion.

A silver jubilee may sound frightening to some, but 25 years is also a comparatively short period. When Puccini turned 25 in 1883, he had just finished his studies at the Milan Conservatory and was promoting his *Ca-*

*priccio sinfonico* (sc 55) to anyone who would listen. A further step toward wider attention was the publication of one of his smaller compositions: the “melodia” for voice and piano *Storiella d’amore* (sc 40), which was printed in the *Sonzogno* magazine «La musica popolare» (II/40, 1883). But at the end of this year, our young man from Lucca had only one concern that worried him literally night and day, as he wrote a few days before his 25th birthday: «Avendo da finire un lavoro per la fine del mese, bisogna che tenga conto non solo del giorno ma ancora della notte».<sup>2</sup> When Puccini reached the same age that the CSGP has now, in 2021, he was completing his competition entry *Le Willis*: it did not win any prize, but it paved the way for an extraordinary career in opera that would bring the composer worldwide fame. Much lay before him.

---

<sup>2</sup> Letter of Puccini to Francesco Carafa di Noia, December 18, 1883, *ivi*, no. 35, p. 35sq.



# SAGGI



ANDREA PALANDRI

VENTISEI E UNA DI MAKSIM GORKIJ:  
L'OPERA PIÙ INTERESSANTE CHE PUCCINI HA COMPOSTO?

Se consideriamo il periodo intercorso dalla prima di *Madama Butterfly* (febbraio 1904), la genesi de *La fanciulla del West* (dicembre 1910) è fra le più lunghe della carriera di Giacomo Puccini. Dei sette anni totali, tre furono necessari al compositore per trovare, nel febbraio 1907, il soggetto della sua nuova opera, *The Girl of the Golden West* di David Belasco. Questi tre anni furono cruciali tanto per la scelta del soggetto quanto per il suo adattamento operistico. Puccini lesse infatti oltre una quarantina d'opere letterarie, vide numerosi spettacoli teatrali e avviò ben sei progetti librettistici senza realizzarli (in ordine cronologico: *Notre-Dame de Paris* con Luigi Illica, *Margherita da Cortona* con Valentino Soldani, il 'trittico' di novelle di Maksim Gorkij con Illica e Giuseppe Giacosa, *Parisina* e *La rosa di Cipro* con Gabriele d'Annunzio, *Conchita* con Illica e Maurice Vaucaire, e *Maria Antonietta* con Illica e Giacosa): questa intensa attività permise al maestro di concepire, mettere alla prova o scartare schemi drammaturgici nuovi che sarebbero riapparsi in opere successive.<sup>1</sup> Il caso della novella *Ventisei e una* di Maksim Gorkij è per questo degno di nota.

Per breve tempo, balenò a Puccini l'idea d'un trittico formato da soggetti ispirati alle novelle gorkiane. Dal 1901, iniziarono infatti ad apparire le prime raccolte in traduzione italiana, estratte dal volume *Schizzi e racconti* (1898). Queste raccolte conobbero diverse edizioni e molteplici riedizioni, e non solo in lingua italiana (Puccini leggeva anche il francese), a dimostrazione del successo di pubblico e di critica che da subito riscontrarono in quegli anni. Si può intuire quale interesse abbiano potuto suscitare in lui storie vissute in prima persona dall'autore (così dichiarava lo stesso Gor-

---

<sup>1</sup> Sulla genesi librettistica di Puccini, si veda FRANCESCO CESARI, «Quella cosa che si chiama cosa»: regole e alchimia della creazione, «Studi pucciniani», 5, 2018, pp. 9-32.

kij<sup>2</sup>), personaggi vagabondi dai tratti umani disperati, primitivi e fieri, così come situazioni di estrema miseria, dove la musica e il canto sono quasi onnipresenti quale metodo di sfogo e di conforto;<sup>3</sup> perfino l'impegno sociale contro qualsiasi tipo di condizionamento di classe ebbe un probabile impatto su Puccini che desidera, proprio in quegli anni, «fare aleggiare uno spirito che sia al di sopra dei crudi fatti e dei dolorosi eventi».<sup>4</sup> Dieter Schickling definisce questo 'trittico' «l'opera più interessante che Puccini non ha composto»<sup>5</sup> per le potenzialità teatrali di quei testi e il loro carattere suggestivo. Crediamo tuttavia che la novella *Ventisei e una* possedga tante analogie con *Fanciulla* da considerarla fra le più importanti fonti secondarie del libretto. Fino ad ora, si è riconosciuto l'impatto della novella sul libretto nel limitato contesto dell'imponente coro maschile<sup>6</sup> opposto ad un'unica figura femminile.<sup>7</sup> Tenteremo di dimostrare che è invece gran parte della drammaturgia dell'opera ad essere improntata sulla novella gorkiana e che la maggior parte delle modifiche operate da Puccini sul dramma originale hanno come effetto di riavvicinare progressivamente il libretto al testo russo.

Dopo una breve contestualizzazione all'interno dei carteggi pucciniani, opereremo un paragone tra le principali fasi redazionali del libretto al fine di individuare in che modo *Ventisei e una* abbia influito sull'adattamento di *The Girl*: l'analisi del dramma originale ci permetterà di apprezzare lo scarto inventivo del testo librettistico; coll'esame delle due redazioni successive di *Fanciulla* – la prima di Carlo Zangarini, redatta nel 1907-1908,<sup>8</sup> e la seconda di Guelfo Civinini, redatta nel 1908<sup>9</sup> –, osserveremo le variazioni genetiche del libretto che faremo interagire colla versione del testo contenuta nella partitura e risultante dai ritocchi operati da Puccini insieme a Zangarini, tra l'estate del 1909 e la prima, e dalla revisione realizzata insieme a Arturo Toscanini, successivamente alla prima del dicembre 1910 (FANCIULLA).<sup>10</sup> Nel

<sup>2</sup> Si veda quanto riportato nella prefazione del traduttore Sergueï Perski a MAKSIM GORKIJ, *Dans la steppe*, Parigi, Perrin et Cie, 1902, pp. I-VI.

<sup>3</sup> Aspetti già messi in evidenza nella prefazione del traduttore Ivan Stannik a MAKSIM GORKIJ, *Les Vagabonds*, Parigi, Société du Mercure de France, 1901, pp. 5-56.

<sup>4</sup> Lettera del 24 maggio 1907, in CARTEGGI, n. 515, p. 350. Schickling suggerisce che l'interesse di Puccini per Gorkij può essere stato motivato dai disordini sociali vissuti a Milano nel 1904: SCHICKLING, p. 208.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>6</sup> CARNER, p. 218

<sup>7</sup> SCHICKLING, p. 209.

<sup>8</sup> Manoscritto conservato presso l'Archivio storico Ricordi, siglatura LIBR00194.

<sup>9</sup> Bozza di stampa del libretto conservata presso la Casa Museo Puccini di Lucca, Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, numero d'archivio FCP35.

<sup>10</sup> Contrariamente a quanto dichiarato nell'avvertenza, l'edizione critica Ricordi del libretto non riporta in apparato l'intero testo della partitura (siglato P); Giacomo Puccini: *La fanciulla del West. Libretto*, a cura di Eduardo Rescigno, Milano, Ricordi, 2002, p. 5.

quadro di questo articolo, ci concentreremo in modo particolare su due scene di rilievo all'interno dell'opera: la canzone nostalgica del menestrello Jake Wallace e l'uscita in scena della protagonista Minnie, entrambe nel primo atto. La scelta di questi passi non è dovuta solo al fatto che divergono notevolmente dal dramma originale per avvicinarsi alla novella gorkiana, ma anche per essere stati i principali bersagli della critica. Quello di *Fanciulla* è infatti uno dei libretti più controversi della produzione pucciniana. Malgrado sia notorio che l'opera inauguri un periodo di sperimentalismo letterario, drammaturgico ed espressivo, la critica ha manifestato costanti dubbi in merito alle caratteristiche letterarie del testo, dalla sua pubblicazione, nel 1910, alle più recenti monografie sul compositore. Così Michele Girardi riassume la storiografia critica del libretto, in uno dei più importanti studi sull'opera pucciniana: «[il libretto] si seppe ben meritare un coro pressoché unanime di stroncature. Falsa la situazione, falsi i caratteri dei personaggi, inverosimile l'ambiente».<sup>11</sup> Una delle principali accuse mosse al libretto fu, appunto, quella di inverosimiglianza, a causa del carattere dei minatori, talvolta eccessivamente puerile, talvolta, invece, violento. Si è spesso tentato di giustificare questi aspetti con una supposta inesperienza dei librettisti; tuttavia, l'entusiasmo del maestro per il risultato finale, così come l'immediata approvazione della versione del Civinini, sembrano smentire tale ipotesi. Il presente studio intende dunque indagare sulle ragioni delle scelte artistiche operate dai librettisti e dallo stesso Puccini e crediamo che una delle chiavi di lettura sia proprio la novella *Ventisei e una*.

## 1. GORKIJ NEI CARTEGGI PUCCINIANI

Puccini scopre Gorkij nel marzo del 1903:<sup>12</sup> reduce dall'incidente automobilistico e costretto all'immobilità, interrompe il lavoro alla *Butterfly* e si dà alla lettura, già in cerca di un nuovo soggetto.<sup>13</sup> Non si possiedono reso-

<sup>11</sup> GIRARDI, p. 286 (trad. ingl. p. 283).

<sup>12</sup> «Leggo Massimo Gorki», Lettera del 10-12 marzo 1903 a Luigi Napoleone Pieri, in *EPistolario III*, n. 258, pp. 271-273: 272.

<sup>13</sup> Le raccolte allora disponibili sul mercato erano già numerose. Siamo riusciti a reperire le seguenti: *Wania*, Milano, Castoldi & C., 1902; *Vania*, Napoli, Salvatore Romano, 1902; *La vita errante*, Milano, Sonzogno, [1902] (Biblioteca universale, n. 296); *I racconti della steppa*, Napoli, Salvatore Romano, 1903; *I coniugi Orlow*, Milano, Treves, 1903; *I vagabondi*, Bari, Laterza, 1903. È probabile che Puccini avesse avuto fra le mani le edizioni Salvatore Romano di *Vania* e *I racconti della steppa*, poiché solo queste riportano il testo delle novelle evocate da Puccini e Illica (*Ventisei e una*, *Il Khan e suo figlio*, *Sulle zattere* appaiono in *Vania*, e *Makar Ciudra* nei *Racconti della steppa*). L'ortografia dei titoli «*Ventisei per una*» e «*Il Kan e suo figlio*» (in luogo di «*Ventisei e una*» e «*Il Khan e suo figlio*») è poi comune sia all'edizione Romano, sia al carteggio pucciniano dove il maestro cita «*26 X 1*» e «*Kan e suo figlio*». Non è escluso però che questi testi siano stati letti in rivista, dove venivano pubblicati.

conti da parte del maestro, ma nel giugno del 1904, Puccini indica l'autore russo, insieme a Maurice Maeterlinck, come modello letterario per un eventuale libretto al drammaturgo Valentino Soldani.<sup>14</sup>

È sotto impulso di Illica che Gorkij riappare nei carteggi, il 23 settembre dello stesso anno. Il librettista sembra infatti aver proposto l'adattamento delle novelle *La zattera* e *Ventisei e una*, mentre il maestro, valutando *La zattera* troppo complicata per la scena, propone *Lo zingaro*.<sup>15</sup> Il giorno seguente, Puccini parla a Giacosa di *Ventisei e una* e *Il Khan e suo figlio*, convincendolo a partecipare al progetto. Sorge allora l'idea di costituire un trittico con *Il Khan*, *Ventisei e una* e *Lo zingaro*, ribadendo i suoi dubbi sulla possibilità di un adattamento scenico de *La zattera*.<sup>16</sup> Per insistenza di Illica, Puccini accetta di sostituire *Lo zingaro* con *La zattera*, a condizione di «far-cirla» di cori e di adattarla alla scena.<sup>17</sup> Pochi giorni dopo, il dubbio per *La zattera* non svanisce e Puccini considera altre novelle (come *Konovalov*, che però scarta), prima di risolversi a chiedere un terzo argomento allo stesso Gorkij.<sup>18</sup> Nei giorni seguenti, Puccini incontra Ricordi che esprime le sue riserve circa la struttura drammatica del trittico, che non prevede momenti di distanziamento per lo spettatore, e circa la difficoltà scenica della *Zattera*. Insiste ancora affinché Illica scriva a Gorkij per avere da lui un terzo argomento «ideale», «poetico», «sentimentale» o «tremendamente tragico». <sup>19</sup> Il 4 ottobre, Puccini si entusiasma per l'ultimo dramma di Gorkij, che riscuote in Russia un grande successo, mentre viene meno il suo interesse per *La zattera*.<sup>20</sup> Per l'incompletezza del materiale edito, non ci è possibile capire le ragioni per cui, nei mesi successivi, Puccini riprende a cercare soggetti nuovi, mettendo da parte l'autore russo. Si concludono così due settimane d'intensi scambi con Illica e Giacosa. Tuttavia, le testimonianze successive dimostrano che il progetto fu tutt'altro che abbandonato.

Circa cinque mesi dopo, nel marzo del 1905, riaffiora quasi inalterata la passione di Puccini per Gorkij: il maestro desidera infatti affiancare due delle sue novelle ad una terza proposta comica, *Tartarin sur les Alpes* di Alphonse Daudet.<sup>21</sup> Tuttavia, i carteggi tacciono sul risvolto della faccenda.

<sup>14</sup> Lettera del 29 giugno 1904, in EPISTOLARIO III, n. 809, p. 581.

<sup>15</sup> Lettera del 23 settembre 1904, *ivi*, n. n. 806, pp. 578-579; col titolo *Lo zingaro*, intende verosimilmente *Makar Chudra*: BUDDEN, p. 294.

<sup>16</sup> Lettera del 24 settembre 1904, in EPISTOLARIO, n. 395, p. 282.

<sup>17</sup> Lettera del 25 settembre 1904, *ivi*, n. 810, pp. 581-582.

<sup>18</sup> Lettera del 28 settembre 1904, *ivi*, n. 812, p. 583.

<sup>19</sup> Lettera del 30 settembre 1904, *ivi*, n. 815, pp. 585-586.

<sup>20</sup> Lettera del 4 ottobre 1904, *ivi*, n. 819, pp. 588-589. La «commedia» in questione potrebbe essere *I villeggianti* [Дачники], unico dramma pubblicato da Gorkij nel 1904.

<sup>21</sup> Lettera del marzo 1905, in CARTEGGI, n. 412, pp. 290-291.

Ancora, l'8 maggio, mentre probabilmente gli si propongono altri autori russi, il maestro risponde seccamente: «Di russo, o Gorki, o niente!».<sup>22</sup> A novembre, ripropone a Illica il trittico gorkiano, nuovamente bocciato da Ricordi.<sup>23</sup> Il russo non viene poi più evocato fino all'8 aprile 1906, quando Puccini, disperato per il fatto di non trovare nessun argomento neppure coll'aiuto di d'Annunzio, rievoca con Illica il progetto non realizzato del trittico.<sup>24</sup> Infine, il 19 marzo 1907, mentre si fa gradualmente strada l'ossessione per *The Girl of the Golden West*, risorge l'idea del trittico gorkiano, al quale manca un finale tragico: Puccini prega l'amico e agente della Ricordi Carlo Clausetti di mettersi in contatto con Matilde Serao, allora residente a Napoli e amica di Gorkij, affinché esponga all'autore russo il desiderio del maestro. Anticipando una sua indisposizione, evoca la possibilità di chiedere consiglio alla stessa Serao.<sup>25</sup> Si deduce da una lettera inviata a Clausetti il mese successivo, che Gorkij non ha risposto positivamente e che la Serao si è proposta di ideare il terzo atto «déchirant», che forse non si concretizzò. Dopo queste sparse manifestazioni, non verrà più menzionato il nome dell'autore russo – perlomeno nella documentazione edita –, probabilmente per la totale devozione al nuovo soggetto americano.

Malgrado lo spazio circoscritto che il progetto ha nel complesso dei carteggi pucciniani (due settimane circa e poi saltuariamente), il suo continuo risorgere dimostra l'insistenza con cui il maestro tornò sull'argomento. Nell'archivio di Villa Puccini a Torre del Lago, risultano, poi, non solo una cartella intitolata «Gorki-Illica»<sup>26</sup> nella quale Puccini stesso ha radunato la corrispondenza sul progetto, ma anche un biglietto con annotato un possibile adattamento di *Sulle zattere*<sup>27</sup> – materiale in corso di studio. Il fatto che l'adattamento non sia stato possibile per il mancato impegno di Illica o riserve altrui (di Ricordi), e in nessun caso per un ripensamento dello stesso Puccini, ha senz'altro determinato la loro permanenza come modelli drammaturgici che il compositore ricercò in seguito negli argomenti che gli venivano sottoposti. *The Girl of the Golden West*, così come *La houppelande*<sup>28</sup> o *Turandot* possiedono, infatti, interessanti analogie cogli argomenti gorkiani. Interessiamoci adesso al caso di *Venti sei e una* e *Fanciulla*.

<sup>22</sup> Lettera dell'8 maggio 1905, *ivi*, n. 419, pp. 293-294.

<sup>23</sup> SCHICKLING, p. 216.

<sup>24</sup> Lettera dell'8 aprile 1906, in CARTEGGI, n. 472, pp. 320-321.

<sup>25</sup> Lettera del 19 marzo 1907, *ivi*, n. 501, pp. 341-342.

<sup>26</sup> I-TLP, Fascicolo 465, n. 1 (segnatura archivistica non aggiornata al recente riordinamento).

<sup>27</sup> I-TLP, collocamento archivistico non ancora definito, a causa del recente riordinamento.

<sup>28</sup> Come già hanno indicato BUDDEN, pp. 296 e 388, CARNER, pp. 216 e 218, SCHICKLING, p. 209.

2. *VENTISEI E UNA E FANCIULLA*

La novella narra un episodio di vita di ventisei pasticceri che vivono in condizioni di lavoro forzato, rinchiusi nello scantinato d'un palazzo. Lavorano e dormono nel laboratorio e non vedono la luce del sole se non attraverso le finestrelle inferriate del sotterraneo. Le loro condizioni di vita sono tali da far sembrare la farina, polvere e le pagnotte d'impasto, veri e propri massi di carbone che alimentano un forno mostruoso. Il loro misero e monotono quotidiano è tuttavia sollevato dalla visita di Tania, una giovane sarta che lavora nei piani superiori del medesimo caseggiato, la quale scende a chiedere biscotti e ciambelline. La ragazza è considerata dai ventisei uomini come un vero e proprio idolo intoccabile. Accanto al laboratorio dei pasticceri, vi è però quello di quattro panettieri che, a differenza dei ventisei, godono di condizioni di lavoro nettamente superiori. Questa disuguaglianza sociale conferisce ai panettieri un atteggiamento altezzoso nei confronti dei loro vicini, suscitando in questi ultimi gelosia. Un giorno, il nuovo capo dei panettieri, un ex-soldato di grande eleganza, viene a fare visita ai ventisei per i quali dimostra una certa simpatia. Nel discutere, il panettiere si vanta delle sue doti di seduttore e chiede informazioni a proposito delle sarte che lavorano ai piani superiori. Pochi giorni dopo, l'uomo torna dai pasticceri esultando a proposito di una lite tra due ragazze innamorate di lui. Irritato, uno dei ventisei lo provoca sfidandolo a sedurre Tania. L'ex-soldato accetta e dà ai ventisei il termine di due settimane entro le quali farà cedere la giovane. Una volta partito, i pasticceri si chiudono nell'inquieta certezza che il loro idolo non cadrà. Giunto il termine, il panettiere riappare ed esorta i pasticceri a guardare discretamente nel cortile: appare dunque Tania, che scende in uno scantinato, subito seguita dall'ex-soldato. Poco dopo, i due ne escono, prima l'uomo e poi la ragazza, con un largo sorriso sulle labbra e colle gote arrossate. I ventisei irrompono allora nel cortile e iniziano a insultare la ragazza, che prima si ripiega su se stessa, spaventata, ma poi si mostra indifferente e se ne va, senza mai più tornare nello scantinato.

La vicinanza delle trame di *Ventisei e una e Fanciulla* è tanto stretta da poter supporre perfino una diretta ispirazione dello stesso Belasco alla novella russa – al 1902, vale a dire tre anni prima della creazione di *The Girl*, risale infatti la raccolta di traduzioni *Twenty-six and One, and Other Stories from the Vagabond Series*, pubblicata dalla J. F. Taylor & Company proprio a New York.<sup>29</sup> La descrizione del lavoro dei pasticceri nello scantinato pol-

---

<sup>29</sup> МАКСИМ ГОРКИИ, *Twenty-six and One* [Двадцать шесть и одна, 1899], and *Other Stories from the Vagabond Series*, New York, J. F. Taylor & Company, 1902.

veroso e malsano, così come il contesto sociale e le miserabili condizioni di vita richiamano esplicitamente il lavoro in miniera, evocato nelle stesse parole di Minnie, alla fine del primo atto:

Eravamo in ventisei – ventisei macchine viventi rinchiuso l'intera giornata in una cantina, ed obbligate a maneggiare della pasta per fare tarallucci e panini.

Le finestre della nostra cantina davano su un fosso scavato al disotto e ricoperto di mattoni. Queste finestre avevano, esternamente, dei graticci di ferro e mai raggio di sole era penetrato fino a noi, attraverso i vetri ricoperti di polvere farinosa. [...] Quanto era penosa quella nostra vita in quella scatola di pietra, dal soffitto basso e opprimente, e pieno di sudiciume e di tele di ragno! [...] tra quelle mura massiccie, adorne di chiazze di fango e di muffa. [...]

Qualcuno di noi restava seduto al tavolo tutto il giorno, dalle prime ore fino alle dieci di sera, occupato a distendere con le mani la pasta elastica, dimenando il corpo per non restare intorpidito, mentre che gli altri stemperavano la farina con l'acqua.

L'acqua bolliva tutto il santo giorno nella caldaia dove cuoceva la pasta dei taralli, e, bollendo, cantava una canzone triste e monotona; la pala del fornaio si dimenava furiosamente nel forno, buttando sui mattoni arroventati i pezzi di pasta cotta e sdruccevole.

Le legna bruciavano da mane a sera da un lato del forno, ed i riflessi rossi della fiamma vacillavano sulle mura del nostro ridotto, come se si burlassero in silenzio di noi.

L'enorme forno, visto da basso, somigliava ad una bestia fantastica, ad un mostro da leggenda di fate: apriva una gola larga, pena di vivida fiamma e ci lanciava in faccia il suo alito caldo, mentre guardava il nostro continuo lavoro con quelle sue due cavità nere. [...]

E così, da un giorno all'altro, avvolti nella polvere farinosa, nel fango del cortile portato dentro dai nostri piedi, nel caldo soffocante e denso, distendevamo la pasta e facevamo dei taralli, che bagnavamo col nostro sudore. Odiavamo così implacabilmente questo lavoro, che non mangiavamo mai quello che usciva dalle nostre mani, preferendo il pane nero ai taralli inzuccherati e odoranti.<sup>30</sup>

MINNIE            Oh, lo fareste  
                       anche voi! Se sapeste  
                       quanta fatica costa, e com'è caro  
                       questo denaro!  
                       È una lotta superba!  
                       L'alcali, il sasso, la creta, la zolla:  
                       tutto è nemico! S'accoscian sull'erba  
                       umida: il fango negli occhi, nell'ossa,  
                       nel cuore! E un giorno, con l'anima frolla,

---

<sup>30</sup> MAKSIM GORKIJ, *Vania*, trad. di Eugenio Venceslao Foulques, Napoli, Salvatore Romano, 1902, pp. 135-137.

col dorso ricurvo, con arso il cervello,  
 sull'orlo a una fossa,  
 in riva a un ruscello  
 s'adagian: non sorgono più!...  
 [...]  
 Povera gente! Quanti son di loro  
 che han lasciato lontano una famiglia,  
 una sposa, dei bimbi,  
 e son venuti a morir come cani,  
 in mezzo alla fanghiglia,  
 per mandare un po' d'oro  
 ai cari vecchi, ed ai bimbi lontani!<sup>31</sup>

Allo stesso modo, l'idolatria dei pasticceri per Tania corrisponde appieno (come vedremo) a quella dei minatori pucciniani per Minnie. Inoltre, se la provocazione del fornaio e la risposta del pasticcere riecheggia lo scontro fra Rance e Sonora, la scommessa che ne deriva, definita «scommessa col diavolo»<sup>32</sup> in Gorkij, sembra richiamare vagamente la partita a Poker che chiude il secondo atto di *Girl e Fanciulla*. Infine, l'epilogo della novella possiede due altre analogie di notevole interesse. In primo luogo, l'episodio degli insulti, per cui Puccini dimostra particolare interesse chiedendo a Illica di «farzire [di cori], ingrandire la scena finale con persone alle finestre, etc. etc.»<sup>33</sup> somiglia ad una scena dell'atto terzo di *Fanciulla*, creata *ex novo* su indicazioni dello stesso compositore, in cui Johnson viene linciato a parole dai minatori quasi come Tania viene insultata «a sangue»<sup>34</sup> dai pasticceri. In secondo luogo, il finale della novella ci appare determinante nella comprensione dello scarto fra *Girl e Fanciulla*. Nel dramma americano, infatti, l'epilogo è centrato sulla vicenda di Minnie, che, una volta lontana dalla Polka e dai suoi compagni, s'incammina verso una nuova vita. In Puccini, invece, l'opera termina al momento degli addii e la prospettiva adottata è quella dei minatori rimasti in scena e, di conseguenza, quella del dramma vissuto nella perdita definitiva dell'unico sollievo alla loro condizione di miseria. Si dà il caso che, anche nella novella gorkiana, la scomparsa della donna corrisponda al ritorno ad una condizione di vita miserabile e definitiva: «Poi, silenziosamente, noi ridiscendemmo nella nostra umida fossa, dove il

<sup>31</sup> *La fanciulla del West. Opera in tre atti (dal dramma di David Belasco) di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini. Musica di Giacomo Puccini (libretto)*, Milano, Ricordi, 1910, pp. 41-42 (esemplare della prima edizione, consultato nell'archivio del Centro studi Giacomo Puccini, collezione Sergio Bigongiari, segnatura Inv. 1351 Coll.S.B.libr.59, con timbro a secco «11/10»).

<sup>32</sup> GORKIJ, *Vania*, p. 151.

<sup>33</sup> Lettera del 30 settembre 1905, in EPISTOLARIO III, n. 815, pp. 585-586.

<sup>34</sup> Così nella traduzione di Ernesto Serao dei *Racconti della steppa*, Napoli, Francesco Bideri, 1905, p. 91, che i librettisti potrebbero certo aver consultato negli anni 1907-1908.

sole non era mai penetrato attraverso le nostre finestre, e dove Tania non è mai, mai più tornata!...». <sup>35</sup> Notiamo, poi, come l'ultimo periodo agisca – forse – come aggancio intertestuale coll'ultimo verso del libretto: «Mai più ritornerai... mai più... mai più!». <sup>36</sup>

Le corrispondenze appena evocate mostrano già una notevole affinità fra i due testi. Sofferamoci adesso sui due episodi di *Fanciulla*, che, come annunciato, possiedono nel loro percorso genetico i segni di questa ispirazione.

### 3. «CHE FARANNO I VECCHI MIEI»

Uno degli elementi caratteristici dei racconti di Gorkij è il canto, che appare nella maggior parte delle sue novelle. In *Ventisei e una*, i pasticceri intonano una canzone malinconica, attraverso la quale esprimono il loro profondo malessere:

Ci accadeva, ogni tanto, di cantare, e la nostra canzone cominciava in questo modo: Qualcuno di noi sospirava, in mezzo al lavoro, col sospiro penoso di un cavallo stanco, e intonava dolcemente una di quelle canzoni strascicanti, la cui flebile e carezzevole melodia mitiga quasi sempre la tristezza di cui è piena l'anima del cantore.

Dunque, uno di noi canta, e noi, silenziosamente, ascoltiamo quel canto solitario che diminuisce a poco a poco e dilegua sotto il pesante soffitto della nostra cantina, come la piccola fiamma di un braciere in mezzo alla steppa, in una umida notte di autunno, quando il cielo, uniformemente cinerino, pesa sulla terra come una cappa di piombo.

Poi un altro compagno fa eco al cantore ed ecco due voci che spaziano dolcemente e melanconicamente nella pesante atmosfera della nostra stretta fossa. Altre voci si mettono all'unisono; e la canzone si gonfia come un'onda, si fa più forte, più sonora: pare che sfondi le mura umide e massicce della nostra prigione di pietra.

Poi sono ventisei voci che cantano, e quelle voci forti, armoniose, riempiono la cantina; la canzone soffoca nella scatola angusta, e si dibatte fra le pietre delle mura, e geme, e piange, riempiendo il cuore di una pena così dolce e carezzevole, che ravviva in esso le antiche ferite, e la tristezza antica...

I cantanti sospirano profondamente e lentamente; poi uno tace e ascolta gli altri con attenzione, per riunire novellamente la sua voce alla generale armonia.

---

<sup>35</sup> GORKIJ, *Vania*, p. 156. La medesima ripetizione finale appare anche nella già evocata traduzione di Ernesto Serao in GORKIJ, *I racconti della steppa*, p. 92: «Poi, a uno a uno, ridiscendiamo silenziosi nella nostra umida fossa di pietra. Come nei giorni andati, il sole non ha filtrato mai attraverso le finestre della nostra prigione, e Tania non è tornata mai più, mai più».

<sup>36</sup> *La fanciulla del West* (libretto), p. 89.

Uno dei cantanti getta un lamento, un gemito... e poi chiude gli occhi; chissà? L'onda sonora gli appare come una via larga, inondata di sole, che conduce molto lontano, e vede sé stesso camminare lungo quella via.

La fiamma del forno si agita senza tregua, la pala del fornaio fa sempre quel monotono rumore, l'acqua della caldaia mormora ed il riflesso della fiamma sul muro vacilla come prima, ridendo silenziosamente.

E noi, ripetendo le parole altrui, cantiamo il nostro profondo dolore, l'atroce angoscia di esseri vivi, anelanti al sole, l'ansietà degli schiavi.<sup>37</sup>

La canzone inizia quindi durante il lavoro, intonata da un solo uomo, al quale poi si uniscono gli altri, aumentandone l'intensità. La partecipazione emotiva dei pasticceri è tale che alcuni si fermano un istante per pensare, o mandare un sospiro o un grido: gli uomini sfogano con il canto e «con le parole altrui, [...] il profondo dolore» comune, che non saprebbero esprimere altrimenti. Col ricorso a suggestive sinestesie, l'intero ambiente sembra concorrere a definire l'atmosfera malinconica: l'architettura, la sporcizia e perfino il rumore della pala del fornaio e il bollire dell'acqua. Si può facilmente intuire quale impressione possa aver suscitato questo passo nella sensibilità d'un compositore. Malgrado non sia mai stato rilevato dalla critica, le analogie della canzone gorkiana coll'episodio di Jake Wallace nella *Fanciulla* sono numerose.

È ormai diventata leggenda dei biografi la notizia secondo cui Puccini si sarebbe deciso a musicare *The Girl* assistendo alla scena in cui i minatori intonano una canzone di grande pathos.<sup>38</sup> Tuttavia, la realtà che ci viene tramandata dal testo di Belasco sembra smentire tale ipotesi. Consideriamo, di seguito, il passo corrispondente del dramma americano:

*(Jake Wallace, a favorite camp minstrel, who journeys from one camp to another, is heard in the road outside, playing on his banjo and singing.)*

JAKE                    “Wait for the wagon – wait for the wagon –  
Wait for the wagon and we'll all take a ride.  
Wait for the wagon, and we'll all take a ride.”

NICK                    *(Announcing in extravagant style.)* Aw! Here he is, boys – just up  
from the Ridge – Jake Wallace, the camp favorite!

*(Jake Wallace enters, carrying a banjo, his face half blackened. He wears a long minstrel's duster over his heavy coat, flapping shoes and a 'stove-pipe' hat. He is the typical camp minstrel.)*

SONORA                Howdy, Jake!

<sup>37</sup> GORKIJ, *Vania*, pp. 137-139.

<sup>38</sup> Si veda SCHICKLING, p. 226. Lo studioso precisa però: «Come nel caso di *Butterfly*, si tratta appunto di leggenda, e anche di dubbia autenticità; in realtà ci vollero ancora diversi mesi prima che Puccini accettasse il soggetto della *Girl* per la sua opera lirica successiva».

- HANDSOME Hello, Jake, old man! How be you?
- TRINIDAD, SID and the CASE-KEEPER  
Hello, Jake!
- JAKE *(Nods, smiling, seats himself on the musician's stand, in the musician's chair.)* Hello, boys! My first selection, friends, will be, "The little—"
- SONORA Aw – give us "Old Dog Tray" Jake. *(Jake tunes up.)*  
*(Digs him playfully in the ribs and winks at him.)*
- TRINIDAD *(Apart to Nick.)* Nick, have you saw the Girl?
- NICK *(Confidentially.)* Well, I gave her your message. You've got the best chance.
- TRINIDAD Whiskey for everybody.  
*(Nick sets out whiskey and glasses, and the men drink.)*
- JAKE *(Strikes a chord, announcing impressively.)* "Old Dog Tray, or Echoes from Home."  
  
*(During the song, Billy Jackrabbit, who has followed Jake on, sits on the floor playing solitaire. The miners continue to gamble.)*  
"How often do I picture  
Them old folks down to home:  
And often wonder if they think of me!"  
*(Larkens, dropping his letter in the box on the floor, chokes back a sob.)*
- SONORA Slug's worth of chips.  
*(Sid give chips to Sonora.)*
- JAKE "Would angel mother know me,  
If back there I did roam?  
Would old dog Tray remember me?"  
*(The singer pauses to take a drink from Nick.)*  
Now, boys!
- ALL "Oh, mother, angel mother, are you a-waitin' there,  
Beside the littul cottage on the lea?"
- JAKE *(Alone.)* "On the lea –"
- ALL "How often would she bless me, all in them days so fair –  
Would old dog Tray remember me?"
- SONORA "Remember me!"  
  
*(Larkens breaks down and sobs. All stop playing and turn their chairs, looking at him.)*<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Citiamo gli estratti di *The Girl of the Golden West* dalla raccolta *American Melodrama*, a cura di Daniel C. Gerould, New York, Performing Arts Journal Publications, 1983, pp. 190-191.

Malgrado sia da considerare un certo scarto fra il testo e la realizzazione scenica, il dramma di Belasco sembra pressoché sprovvisto d'una particolare carica patetica, tanti sono gli elementi che concorrono a ridurre l'impatto emotivo della canzone. Innanzi tutto, Wallace arriva in scena cantando «Wait for the Wagon», un allegro pezzo folk del 1850, che non rompe coll'atmosfera movimentata che lo precede. Nick lo presenta poi in modo «stravagante», vale a dire caricato, buffo. Dopodiché, Sonora chiede al menestrello la canzone nostalgica «Old Dog Tray» in modo del tutto dialogico (Wallace intendeva intonare un'altra canzone). A questo punto, l'episodio viene sospeso dalla microscena in cui Trinidad chiede notizie della *girl* a Nick: intromissione, anche questa, di carattere comico. Malgrado Wallace annunci in modo «impressionante» il titolo della canzone, i minatori continuano a giocare. Sonora invade poi lo spazio sonoro del cantastorie per chiedere, tra due strofe, gettoni a Sid. Perfino Wallace interrompe il canto per bere, come il Pinkerton puccinano, il suo whiskey.

Tutti questi elementi, quindi, contribuiscono a diminuire l'intensità emotiva della canzone, che sembra coinvolgere il solo Larkens. L'intento di Belasco non è quindi di creare una scena strappalacrime, ma piuttosto d'illustrare con atteggiamento realistico quella che era la realtà sociale di gran parte di quegli uomini, lontani dal proprio paese d'origine – aspetto peraltro già anticipato nella nota storica che precede il dramma. Inoltre, a differenza di quello pucciniano, il dramma di Belasco si centra sulla sola vicenda di Minnie e non rappresenta, nel finale, il sentimento di abbandono dei minatori. Non vi è quindi necessità drammaturgica di dare rilievo alla scena del cantastorie, se non per giustificare l'atteggiamento protettivo di Minnie nei confronti dei compagni, esplicitato nel momento di difendere il barile contenente l'oro.

La prima versione del libretto di Zangarini presenta un importante rimaneggiamento che intensifica il *pathos* della canzone di scena:

TRIN	Hai fatto a Minnie il mio messaggio?
NICK ( <i>furbescamente, anche a lui</i> )	Sì; se ho ben capito voi siete il preferito...
TRIN	( <i>gongolando</i> ) Whisky per tutti!
TUTTI	Hurrà!
LA VOCE DI WALLACE ( <i>cantando, fuori</i> )	Vola il cuore ai vecchi miei, là lontano,

là lontano...  
chiedi: penseranno a me,  
qui lontano,  
qui lontano?

NICK (*facendosi sulla porta, con solennità*)

Ragazzi, vi annuncio Jake Wallace,  
il favorito del campo!

*(ma già la canzone nostalgica ha preso tutte quelle anime avida e rudi: le teste si sollevano, gli orecchi sono tesi: il gioco langue. Quelli del piano superiore si affacciano ad osservare: nel silenzio il tintinnio dei gettoni, adagio adagio, si spegne. Jake Wallace, il cantastorie, appare sulla porta: ha il banjo a tracolla da giullare, scarpe di giullare negro con l'orlo cadente, un cappello a cono. Ha l'aspetto di chi ha camminato molto: è tutto polveroso. Si arresta, stupito di quel silenzio; tutte le mani gli fanno cenno di continuare)*

JAKE WALLACE      Mamma mi ravviserà,  
s'io non torno,  
s'io non torno?

IL GRUPPO DEL FARAONE (*rubandogli la nota*)

Il figliuol benedirà  
la mia mamma,  
la mia mamma?

IL GRUPPO DEL  
PIANO SUPERIORE      E il mio vecchio cane,  
il mio cane,  
mi ravviserà,  
mi ravviserà?

CORO GENERALE      Madre, madre, o angiol santo,  
là nel piano  
mio lontano...  
nella casa al rivo accanto,  
ancor mi ami  
e mi chiami?  
mi ricordi tu?  
non mi piangi più?

*(Jake Wallace è rimasto interdetto; Larkens si è mosso dal suo sopore doloroso, al canto nostalgico di Jake; alle ultime parole del coro è presso al cantastorie, in atto di preghiera, perché desista; scoppia in pianto.)<sup>40</sup>*

Notiamo subito che l'intervento invasivo di Trin è adesso anticipato e così isolato: le necessità musicali di creare colori e atmosfere chiari richiese-

---

<sup>40</sup> LIBR00194, cc. 20-22.

ro di riordinare l'apparente «confusione»<sup>41</sup> naturalistica di Belasco, affinché la scena focale non venisse interrotta. L'episodio vero e proprio possiede in aggiunta molti aspetti che ne intensificano la carica patetica. L'effetto del canto nostalgico intonato dal fuori-scena partecipa a creare un'atmosfera di raccoglimento, accentuando così la valenza interiore della canzone di scena. Nick annuncia poi «con solennità», e non «stravaganza», il favorito del campo, in modo da non distogliere il *focus* drammatico così centrato su Wallace. La lunga didascalia che segue narra, infine, come la malinconia del canto stia coinvolgendo i minatori; l'uso dell'avverbio «già» dimostra che il sentimento è ormai diffuso in tutta la compagnia. Il gioco, stavolta, cessa e gli uomini non aspettano di essere interpellati dal menestrello, ma addirittura gli «rubano la nota». Il primo adattamento contiene in sostanza le caratteristiche principali di quella che sarà la versione definitiva: un momento interiorizzato durante il quale i minatori si abbandonano. La riscrittura di Civinini dettaglia ed intensifica ulteriormente la scena – nel passo citato, non consideriamo più l'intervento di Trin, ormai escluso dalla scena del cantastorie:

LA VOCE DI JAKE WALLACE (*di fuori, cantando*)

«Che faranno i vecchi miei  
là lontano,  
là lontano?...  
Tristi e soli i vecchi miei  
piangeranno,  
penseranno  
che non torni più!»

NICK (*facendosi sulla porta*)

Ragazzi, vi annunzio Jake Wallace,  
il menestrello del campo!

*(ma già la canzone nostalgica ha preso tutte quelle anime avida e rudi: le teste si sollevano, gli orecchi sono tesi: il gioco langue. Quelli del piano superiore si affacciano ad osservare: nel silenzio il tintinnio dei gettoni adagio adagio si spegne. Jake Wallace, il cantastorie, appare sulla porta cantando e accompagnandosi sul banjo.)*

JAKE WALLACE      La mia mamma...  
(*entrando*)

*(si ferma stupito del silenzio che l'accoglie. Tutti i minatori, col viso proteso verso di lui, gli fanno cenno con le mani di continuare.)*

---

<sup>41</sup> La parola è di Puccini: «Il I° atto è un po' confuso ma c'è roba»; lettera del 1° agosto 1907 in ANNIE J. RANDALL, ROSALIND GRAY DAVIS, *Puccini and the Girl. History and Reception of «The Girl of the Golden West»*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2005, p. 182.

JAKE WALLACE ... che farà?  
 (continuando) s'io non torno,  
 s'io non torno?  
 Quanto piangerà!»

ALCUNI MINATORI (*dal tavolo del giuoco*)  
 «Al telaio tesserà  
 lino e duolo  
 pel lenzuolo  
 che la coprirà...»

ALCUNI MINATORI (*dal ballatoio della sala superiore*)  
 «E il mio cane dopo tanto...

JAKE WALLACE Il mio cane...

I MINATORI Il mio cane  
 (di sopra) mi ravviserà?...»

(Una nostalgia quasi disperata si impadronisce di tutti. Qualcuno, che ha cominciato ad accompagnare la canzone battendo col pugno dei colpi sordi sul tavolo si interrompe.)

HARRY (*prorompendo come in un singhiozzo*)  
 «O mia casa al rivo accanto...

I MINATORI «Là lontano...  
 (del tavolo)

I MINATORI «Là lontano...  
 (di sopra)

TUTTI ...chi ti rivedrà?  
 (sommessamente)

(Il canto si spenge angosciosamente. Silenzio.)<sup>42</sup>

Civinini rivede l'intero passo, recuperando da Zangarini solamente la prima lunga didascalia. Dal punto di vista poetico, il testo della canzone non si limita più a tradurre i versi di Belasco, i quali servono soprattutto da pretesto alla canzone nostalgica, ma costituisce un vero e proprio passo lirico, dove i riferimenti omerici al telaio di Penelope, al cane Argo e al ritorno di Ulisse si mescolano al Pascoli di *Myricae*<sup>43</sup> e, soprattutto, al d'Annunzio del *Poema paradisiaco*.

Per quanto riguarda il testo scenico, sono da notare l'aggiunta della seconda didascalia che descrive la forza del sentimento di «nostalgia quasi disperata» che spinge i coristi a battere il tempo sui tavoli, e le numerose

<sup>42</sup> FCP35, cc. 10-11.

<sup>43</sup> EMANUELE D'ANGELO, «La fanciulla del West». *Guelfo Civinini e Carlo Zangarini per Giacomo Puccini, 1910*, in ID., *Leggendo libretti*, Roma, Aracne, 2013, pp. 201-210.

indicazioni di luogo («dal tavolo», «dal ballatoio», etc.), già presenti in Zangarini ma moltiplicate in Civinini, che spartiscono il coro in tutto lo spazio del palco, rendendolo scenicamente più imponente e diffuso. Di notevole interesse è anche la didascalia che accompagna il sospiro di Harry «come in un singhiozzo»: denota infatti una piena implicazione emotiva nel pronunciare il possessivo di «mia casa». Allo stesso modo l'indicazione «sommessamente» dell'ultima battuta esplicita ancora di più il coinvolgimento dei minatori; e, infine, la scena muore in un «angoscioso» silenzio.

Nessun'altra modifica viene introdotta nelle versioni successive di questo passo. I movimenti genetici del testo sono dunque caratterizzati da una sempre maggiore forza patetica della scena, che investe sia il contenuto della canzone, sia il sentimento dei minatori: da un antecedente dove i minatori non facevano che cantare quasi distrattamente una canzone nostalgica, si giunge man mano ad una scena di pieno coinvolgimento emotivo, dove questi cantano 'come singhiozzando'. La scena acquista così un'intensità che contrasta con quanto precede e segue nell'opera. I minatori disordinati e grossolani delle prime battute dell'opera e quelli violenti delle successive sono qui rappresentati in atteggiamenti commossi e lacrimevoli.

Questa natura contraddittoria trova un parallelo proprio in *Ventisei e una*, quando i volgari e brutali pasticceri sfogano il proprio dolore cantando. L'intera struttura canora di *Fanciulla* sembra innanzi tutto calcata su quella gorkiana: prima una voce (quella di Wallace) si alza nel silenzio; tutti ascoltano e si lasciano coinvolgere dalla melodia; il coro si fa via via più imponente, «si gonfia come un'onda» e le voci «riempiono la cantina» – queste indicazioni spaziali sembrano essere state seguite dai librettisti che, come s'è visto, hanno distribuito il coro dei minatori in tutto lo spazio del palcoscenico. Trova un riscontro perfino la battuta prorompente di Harry nel grido isolato del cantore gorkiano che sogna. Infine, il profondo malessere dei pasticceri è anche quello dei minatori, che cantano il proprio disagio con parole altrui.

#### 4. «HELLO, MINNIE!»

In *Ventisei e una*, vi è un altro passo di grande interesse: il momento in cui Tania, la giovane sarta, fa visita ai pasticceri per riceverne i biscotti:

E noi, poveri esseri sporchi, oscuri, e deformati [...] le auguravamo il buongiorno, e le dicevamo delle parole scelte, che non adoperavamo che per lei.

Quando le parlavamo, le nostre voci erano più dolci, i nostri scherzi onesti, – tutto diventava più decente in noi. [...] molto tempo dopo la sua partenza, noi ne parlavamo ancora tra di noi; era un argomento inesauribile; ripetevamo quello che essa ci aveva detto il giorno prima, perché tanto lei quanto noi e tutto quello che ci circondava somigliava alle cose del giorno innanzi.

Potete forse immaginare l'atroce dolore di vivere senza che nulla cambi attorno a sé? Se una simile monotonia non giunge ad uccidere l'anima umana, la vita diventa sempre più dolorosa, – impossibile.

Noi parlavamo sempre di donne e spesso, noi stessi, eravamo stomacati di udire i nostri discorsi così grossolani e sfacciati [...].

Ma di Tania non avevamo mai detto nulla di male; nessuno di noi avrebbe osato toccarla nemmeno con un dito, né dirle una facezia un po' spinta. [...]

Benché il nostro arido lavoro ci avesse istupiditi come buoi, eravamo pur sempre degli uomini, e, come tutti gli uomini, non potevamo vivere senza inchinarci davanti a qualcosa. Per noi non esisteva nessuna persona superiore a lei, e nessuno, lei eccettuata, prestava attenzione a noi, abitanti della cantina. [...]

Noi l'amavamo; questo spiega tutto.<sup>44</sup>

L'apparizione di Tania e, più generalmente, la sua presenza nel quotidiano dei pasticceri costituisce l'unica variazione del loro amaro quotidiano e l'unica opportunità per loro di elevarsi al di sopra dello stato di miseria in cui si trovano. Gli uomini sviluppano infatti per la giovane donna una vera e propria fede, idolatria, che li porta a migliorare quelli che sono gli atteggiamenti riconducibili alla loro condizione sociale: da uomini «grossolani» e «sfacciati», diventano «dolci» e «onesti» – facciamo notare l'uso anche del termine «decente», usato tanto nelle traduzioni italiane quanto in quella francese,<sup>45</sup> che suggerisce l'isolamento sociale di quegli uomini rispetto alla società («nessuno, lei eccettuata, prestava attenzione a noi»). Non solo il rovesciamento comportamentale dei ventisei pasticceri di fronte a Tania è, come vedremo, del tutto simile a quello dimostrato dai minatori californiani di fronte a Minnie, ma anche l'innalzarsi al di sopra della propria situazione caratterizza i minatori che imparano a leggere, a scrivere e a vivere in società nella Polka. Inoltre, se nessuno dei pasticceri «avrebbe osato toccare» Tania, nessun minatore osa arrestare Minnie nell'atto finale dell'opera, dove sfida addirittura l'applicazione della legge rappresentata da Rance.

La scena dell'opera in cui appare maggiormente questa trasformazione è quella dell'entrata in scena di Minnie, a seguito della rissa fra Sonora e Rance. Di nuovo, la lettura del brano originale di Belasco permette di apprezzare le caratteristiche differenti sviluppate nel libretto e quindi di discernerne le intenzioni drammaturgiche:

RANCE                      Gentlemen, the Girl! The only girl of the Camp – the Girl I mean  
to make Mrs. Jack Rance!

(*Nick catches Sonora's eyes, also Trinidad's.*)

<sup>44</sup> GORKIJ, *Vania*, pp. 140-142.

<sup>45</sup> «Tout devenait plus décent en nous», GORKIJ, *Dans la steppe*, p. 198.

SONORA            That's a joke, Rance. She makes you look like a Chinaman.

RANCE (*Rising, at white heat.*)

You prove that!

SONORA            In what particular spot will you have it?

*(Instantly Rance's right hand creeps towards his pistol as Sonora, anticipating his movement, has reached for his weapon. Trinidad runs to the bar and drops behind as Nick crouches out of sight at one end of it. Jake hides behind the shield.)*

NICK (*Seeing the Girl coming in through the dance-hall.*)

The Girl... (*Coaxingly.*) Aw – take your drinks

*(Trinidad and Jake venture to peep out. The quarrel is over.)*

RANCE            Ha! Ha! Ha! Once more, friends, – the Girl!

ALL                The Girl! (*They drink. Ashby snores peacefully.*)

*(The Girl enters. [...] Handsome follows her and stands leaning against the bar, watching her admiringly.)*

GIRL                Hello, boys! How's everything? Gettin' taken care of?

SONORA (*Who melts whenever he sees her.*)

Hello, Girl!

GIRL                Hello, Sonora!

TRINIDAD        Hello, Girl!

GIRL                Hello, Trin!

SONORA            Mix me a prairie oyster.

GIRL                I'll fix you right up, Sonora. (*As shots are heard in the dance-hall.*) Say, Nick – you quiet things down. (*Nick leaves the room.*) They've had about enough. Look here, Sonora: before I crack this egg, I'd like to state that eggs is four bits apiece. (*Giving a little push to Handsome, who has been leaning on the bar*) Oh, run away, Handsome.

*(Handsome sits, watching the Girl.)*

SONORA            Crack the egg – I'll stand it.

NICK (*Re-entering, grinning, pouring out a drink, going to the Girl.*)

Regards of Blond Harry

GIRL                (*Taking it.*) Here: give it to me – (*Pouring it back into the bottle.*) – and say it hit the spot.

NICK                Say, Min: throw around a few kind words – good for the bar.  
*(Whispering.)*

GIRL (*Good-naturedly.*)

Oh, you! (*Exit Nick to deliver the Girl's message to Blond Harry.*) Ha!  
Ha! (*As Ashby awakens.*) Hello, Mr. Ashby!

ASHBY (*Rousing and gallantly picking up his glass, goes to the bar to toast the Girl.*)

Compliments of Wells Fargo!<sup>46</sup>

Come in precedenza, il dramma di Belasco presenta, dal punto di vista strettamente testuale, una diversa salienza drammatica rispetto al libretto. La lite dura appena quattro battute, senza che vengano pronunciati altri insulti oltre «Chinaman» (uso spregiativo della parola «cinese»). Inoltre, il gesto di spianare le pistole provoca un comico fuggifuggi, che sopprime qualsiasi cenno di violenza. L'arrivo di Minnie suscita l'esultazione generale – Rance compreso – e la *Girl*, evidentemente abituata a tali risse, ben lungi dall'arrabbiarsi, si mette subito al lavoro dietro al banco, servendo bevande e facendo i conti. Nel brano citato, la ragazza riceve alcune dimostrazioni d'affetto: scaccia dal banco il giovane Handsome (Bello) che la osserva inebetito, un certo «blond Harry» le offre un *drink*, che non la tocca più di tanto, e poco dopo, al di fuori dall'estratto riportato sopra, Ashby e Sonora pagheranno i loro conti, offrendo a Minnie i rispettivi resti affinché possa comprarsi dei nastri. La scena, quindi, è di carattere allegro e priva di forti contrasti.

Nella prima stesura del libretto di Zangarini, notiamo già un'intensificazione della lite e un diretto intervento di Minnie:

RANCE           Io voglio farne la signora Rance...  
(*con sussiego*)

SONORA (*offeso nel suo amore per Minnie, scattando*)

No! faccia di cinese! Ella ti burla

RANCE (*livido*)   Provatelo!

SONORA (*afferrando la pistola*)

Son pronto!

(*Rance gli si slancia contro; si azzuffano: gli altri cercano dividerli; ma non fanno a tempo: in un lampo una donna è entrata, li ha, con fermo polso, divisi violentemente, strappando dalle mani di Sonora la pistola e nascondendola dentro un cassetto del banco. Bello la segue, fermandosi al banco, a guardare, ammirato. Un grido scoppia da tutte le parti: l'ira cade subitamente: solo Rance si apparta, tutto cupo, nella sua sedia di sinistra. È Minnie, la fanciulla del campo, un tipo strano, misto di selvaggia e di civilizzata, fieramente verginale, forte di muscoli e di spirito, veste l'abito assai comune d'una conduttrice di bar, di colori rossi e vivaci, di gusto discutibile, caratteristico.*)

TUTTI           Hello, fanciulla, hello!...

<sup>46</sup> *American Melodrama*, pp. 194-195.

MINNIE (*sforzandosi ad apparire severa*)

Che fu, Sonora?

TRIN (*sviando il discorso*)

Nulla: fuochi di paglia!...

MINNIE Manderete la Polka alla malora!

TUTTI (*ridendo*) Siamo la tua canaglia!

SONORA Minnie, perché sì tardi?

MINNIE (*andando al banco, vedendo la posizione estatica di Bello*)

Bello, a che cosa guardi?

(*Bello si scuote: la compagnia ride.*)

TUTTI Guardava a te!...

NICK (*prendendo un vassoio di sigari e carte da gioco*)

Vi prego: andate in giro:  
ogni vostra parola, ogni sospiro  
è una consumazione!

MINNIE (*battendolo sulle spalle*)

Mala lingua!

(*Nick entra, correndo, nella sala da ballo. Ashby si desta, sorge, prende dal tavolo il suo bicchiere e va al banco*)

ASHBY (*alzando il suo bicchiere*)

Gli omaggi di Wells Fargo!<sup>47</sup>

La lite non risulta ampliata dal punto di vista verbale, ma viene rafforzata, in didascalia, da indicazioni comportamentali quali «con sussiego»,<sup>48</sup> «offeso» e «livido» che indicano la gravità dell'alterco, da uno slancio fisico di Rance contro Sonora e dall'«azzuffamento» dei due. L'entrata in scena di Minnie si arricchisce poi di diversi elementi che mettono in risalto gli aspetti selvaggio e materno del suo personaggio: «con fermo polso», la donna divide i due uomini, nasconde l'arma di Sonora e finge severità per rimproverarlo. Notiamo, inoltre, che Rance, contrariato, si isola in disparte. L'evento finisce comunque per essere preso sul ridere, malgrado Trin tenti di «sviare il discorso», evidentemente imbarazzato di fronte alla simulata severità della fanciulla, e il seguito ricalca a grandi linee il dramma originale (poco dopo, Ashby e Sonora offriranno anche qui il loro resto alla cassiera

---

<sup>47</sup> LIBR00194, cc. 31-34.

<sup>48</sup> In questo modo parla anche il panettiere nel provocare i ventisei pasticceri (GORKIJ, *Vania*, p. 145).

per comprarsi dei nastri). Notiamo però che l'atteggiamento estatico di Bello (Handsome) acquista rilievo: il giovane minatore non è più scacciato malamente dalla fanciulla e il suo comportamento viene esplicitato dagli ilari compagni: «Guardava a te!...». Malgrado, insomma, Zangarini ne abbia modificato alcuni aspetti, la scena non possiede ancora i forti contrasti che appariranno in modo più appariscente nella revisione di Civinini:

RANCE (*con sussiego*)

Mistress Rance, fra poco.

SONORA (*scattando*)

No, faccia di cinese!  
Minnie si prende giuoco  
di te!

RANCE (*alzandosi, livido*)

Ragazzo, è l'whisky che lavora.  
Ti compatisco... Di Jack Rance finora  
nessuno, intendi, s'è mai preso giuoco!  
E buon per te ch'io non curi le offese  
degli ubriachi!

SONORA (*estrae la pistola, ma è trattenuto dai compagni. Nick e Billy che è rientrato si nascondono dietro lo schermo di lamiera.*)

Vecchio biscazziere!

Minnie ti burla!

RANCE (*avanzandosi d'un passo*)

Provalo!

SONORA (*svincolandosi*)

Ti burla, muso giallo!

RANCE

Ah! Miserabile!

*(Gli si slancia contro; si azzuffano; gli altri cercano dividerli, ma non fanno a tempo: una donna è entrata d'un balzo, li ha, con fermo polso, divisi violentemente, strappando dalle mani di Sonora la pistola e nascondendola dentro un cassetto del banco. È Minnie. Bello la segue, fermandosi al banco a guardare, ammirato. Un grido scoppia da tutte le parti: l'ira cade subitamente: solo Rance si apparta, tutto cupo, nella sua sedia di sinistra.)*

TUTTI

Hello, Minnie! Hello, Minnie!

MINNIE

Che cos'è stato?...

*(severa, a Sonora)*

Sempre tu, Sonora?

TRIN

Nulla, Minnie, sciocchezze... Si scherzava!



Lo scontro fra Rance e Sonora è ora notevolmente dilatato, sia dal punto di vista verbale, sia da quello gestuale. I due uomini ricorrono a numerose provocazioni e ingiurie («faccia di cinese», «ubriaco», «vecchio biscazziere», «muso giallo») e le didascalie delineano due atteggiamenti ben definiti: Rance, altezzoso e provocante; Sonora, tanto impulsivo e violento da necessitare l'intervento dei compagni per impedirgli di spianare la pistola. Oltre a rendere l'episodio più verosimile, questa intensificazione permette anche a Puccini di creare un crescendo musicale che culmina coll'arrivo della fanciulla.

Il pronto intervento di Minnie non viene modificato, ma la conseguente ira della donna non è più simulata e il suo aspetto materno si manifesta ora in modo palese nel rimprovero «Vergogna!» e nella minaccia «Non farò più scuola», vera e propria punizione. A questo comportamento della protagonista, i minatori rispondono con un imbarazzo e un impaccio che li fanno sembrare come bambini che temono di essere privati d'un momento privilegiato coll'amata maestra (si noti, per questo, anche la sintassi spezzata e la grande quantità di punti di sospensione).

Inoltre, e per la prima volta, appare la scena dove, uno dopo l'altro, i minatori offrono timidamente fiori e nastri al loro 'idolo'. La poesia elementare a cui ricorrono, basata su luoghi comuni (il rosso della bocca, il celeste degli occhi), non fa che aumentare la dolcezza della scena. Questo 'corteo' risulta dall'unione di diverse microscene, sparpagliate nel dramma originale nel primo e terzo atto dove i minatori dimostravano a Minnie il loro interesse (ricordiamo i due nastri offerti da Ashby e Sonora nelle versioni precedenti). Il raduno di questi piccoli episodi in uno solo, posto subito dopo l'arrivo irruento di Minnie, crea un ulteriore, forte contrasto che illustra da subito i caratteri opposti della psicologia della donna: padrona intransigente della Polka e donna dal «fermo pugno», ma anche madre-sorella premurosa per gli uomini del campo. Il medesimo discorso vale anche per i minatori, mostrati poco prima in atti violenti e impetuosi, e ora dipinti come teneri bambini in completa sottomissione sentimentale.

Ulteriori ritocchi vengono introdotti fra la prima edizione del libretto e quella della partitura definitiva. Proponiamo di seguito soltanto i passi modificati, nella veste dell'ultima edizione della partitura (solo le parti sottolineate divergono dal testo precedente):

RANCE (dal tavolo di destra, seduto)

Mistress Rance, fra poco.

SONORA (seduto al tavolo del faraone, mentre gli altri bevono volgendogli le spalle)

No, faccia di cinese! Minnie si prende giuoco di te!

RANCE (si alza, livido, ma non si avvanza; si siede sul bordo del tavolo, di faccia a Sonora)

Ragazzo, è il whisky che lavora. Ti compatisco... Di Jack Rance finora nessuno, intendi, nessuno s'è mai preso giuoco!

(Si alza e si avvanza verso Sonora.)

E buon per te ch'io non curi le offese degli ubriachi! Intendi?

SONORA (dà un pugno sul tavolo. Gli altri si svolgono, cercano di calmare Sonora, ma questi si svincola e si alza minacciando Rance)

Vecchio biscazziere! Minnie ti burla!

(Da questo punto tutti i compagni si agitano prendendo viva parte alla provocazione. Chi grida «no», altri dicono «fermi», altri fanno esclamazioni corte e vibrante ma da non sopraffare la voce dei due rissanti.)

RANCE (avanzando verso Sonora, ma calmo)

Provalo!

SONORA (svincolandosi)

Ti burla, muso giallo!

Rance (sempre avanzandosi verso Sonora, ma calmo)

Provalo!

Sonora Vecchio biscazziere!

Rance Briaco!

(Dalla sala da ballo entrano alcuni minatori, attratti dal rumore della rissa.)

Sonora Faccia di cinese!

Rance Briaco!

Sonora Minnie ti burla!

RANCE Ah, miserabile!

(Gli si lancia contro, mettendo la mano dove è riposto il revolver; poi vedendo che Sonora non può fargli danno, gli si mette di faccia schernendolo. Sonora estrae vivamente il revolver. Trin afferra il braccio destro di Sonora e fa deviare il colpo che viene sparato in aria. Nick, che è al banco, si abbassa vivamente, altri si riparano dietro il camino, dietro le sedie o sotto il tavolo, alcuni sono aggruppati dietro a Sonora e Trin. Colpo di revolver. Minnie appare sulla porta del fondo, entra d'un balzo, li divide violentemente strappando di mano a Sonora la pistola. L'ira cade subitamente, tutti gridano con entusiasmo, agitando i cappelli.)

TUTTI (meno Rance e Nick)

Hello, Minnie! Hello, Minnie!

(con entusiasmo crescente)

Hello, Minnie!

(Minnie restituisce il revolver a Sonora, poi lo spinge verso Rance e lo obbliga a stendergli la mano. Rance annuisce freddamente, poi si apparta a destra, si siede al tavolino e comincia un giuoco di carte da solo.)

[...]

MINNIE (adirata)

Voi manderete tutto alla malora!

[...]

MINNIE (con bontà)

Oh, grazie, Joe!<sup>50</sup>

In questa versione successiva, la rissa è ulteriormente prolungata da ben sei battute e arricchita dall'aferesi popolare toscana «briaco», che concorre a intensificare la violenza della scena e a esplicitare il comportamento provocatore di Rance. Il ripetuto interrogativo «Intendi?», che ha valore di sfida, agisce poi in modo analogo. Le numerose indicazioni sceniche descrivono, inoltre, un concatenarsi di gesti che sottolineano ulteriormente l'atteggiamento arrogante dello sceriffo, freddo, lucido e calcolato, contrapposto all'impeto di Sonora. L'aggiunta del colpo di pistola denota poi la volontà del minatore innamorato di uccidere, o per lo meno di ferire; gesto accennato poco prima anche da Rance. Notiamo la didascalia che descrive come i presenti debbano partecipare attivamente allo scontro, con grida non segnate in partitura. Il climax così dilatato e intensificato permette di creare un maggior effetto drammatico e un maggiore contrasto con quanto segue. Il 'corteo' dei minatori, infine, non subisce particolari modifiche, salvo per le due didascalie aggiunte alle battute di Minnie, che esplicitano l'ira («*adirata*») e la bontà del personaggio («*con bontà*»).

L'evoluzione genetica di questo brano mostra, insomma, due tendenze costanti: i minatori adottano atteggiamenti, da una parte, sempre più brutali, irruenti e volgari, e, dall'altra, sempre più sottomessi, dolci e infantili. Parimenti, vengono accentuati l'impeto e la bontà di Minnie. La ricerca di questi forti contrasti (sotto certi punti di vista, contraddittori) sembra trovare, di nuovo, la sua motivazione nella prossimità colla situazione di *Ventisei e una*, riportata qui sopra. Rispetto all'ipotesto, dove le dinamiche sentimentali fra la *girl* e i minatori non escono dallo schema della seduzione, il libretto descrive sempre più marcatamente quello che può definirsi una vera e propria idolatria dei minatori verso Minnie. La sempre più marcata sottomissione infantile dei minatori 'italiani', va poi di pari passo con un incremento della brutalità degli stessi. Questi aspetti somigliano in tutto e per tutto al capovolgimento comportamentale dei pasticceri gorkijani. È interessante notare che questa contraddizione fu percepita dallo stesso Ivan Stannik, traduttore di Gorkij, nel comportamento impulsivo e infantile dei

---

<sup>50</sup> FANCIULLA, pp. 53-64 (il testo si trascrive in prosa).

vagabondi russi. Dopo aver tratteggiato la psicologia complessa dei personaggi gorkiani nella prefazione a *I vagabondi*, osserva infatti:

Questa è forse l'unica spiegazione di tante contraddizioni e incoerenze: tutta questa filosofia e tutta questa spontaneità hanno, in questi vagabondi, qualcosa d'infantile. Si credono annoiati dall'esistenza, ma il loro umore è impulsivo e ingenuo; le loro impressioni possiedono una freschezza innocente. C'è quasi sempre, nel loro cinismo, della spavalderia o della timidezza; sono più candidi di quanto credano.<sup>51</sup>

Così, anche le contraddizioni e incoerenze sembrano accomunare i vagabondi gorkiani e i minatori pucciniani nel loro analogo infantilismo, che unisce orgoglio, impetuosità e cinismo, all'ingenuità, alla timidezza e al candore (si pensi anche alla scena pucciniana della lezione dove Harry viene descritto «come uno scolareto»).

In Gorkij, la psicologia dei personaggi si giustifica colla forte valenza simbolica del testo, che maschera e rafforza un'aperta critica socio-politica. Con modi e misure certo diversi, nemmeno il testo di *Fanciulla* sembra privo di un significato secondo: lo crediamo distinguibile, ad esempio, nel trattamento del tema redentore, a cavallo fra morale divina e giustizia umana, o in quello del perdono, per cui interagiscono le sfere sentimentali e affettive dei personaggi. Lo stesso finale dell'opera, sospeso fra il lieto e il tragico, sembra spingere lo spettatore alla riflessione, lasciandolo libero della sua interpretazione.

## 5. UN LIBRETTO ALLEGORICO?

Il sondaggio appena realizzato sull'avantesto di *Fanciulla* ci ha permesso di mettere alla luce un'intensificazione progressiva di alcuni caratteri drammatici del libretto: la carica patetica della canzone nostalgica e la partecipazione emotiva dei minatori, la violenza della lite fra Rance e Sonora, la trasformazione dei minatori di fronte a Minnie, il loro carattere infantile, ecc. Allo stesso modo, abbiamo osservato che questa trasformazione aveva come conseguenza di allontanare il libretto dalla fonte americana, dove i caratteri evocati sopra sono solo accennati, e di ravvicinarlo invece al testo

---

<sup>51</sup> «C'est peut-être là l'explication dernière de tant de contrariétés et d'incohérences, toute cette philosophie et toute cette spontanéité ont chez ces vagabonds quelque chose d'enfantin. Ils se croient très blasés sur l'existence, mais leur humeur est primesautière et naïve; leurs impressions ont une fraîcheur ingénue. Il y a presque toujours dans leur cynisme de la fanfaronnade ou de la timidité; ils sont plus candides qu'ils ne le pensent»; GORKIJ, *Les Vagabonds*, p. 44 (la traduzione è mia).

di *Ventisei e una*, dove questi stessi caratteri sono invece marcatamente presenti. Lo stesso movimento genetico si conferma, poi, nella concezione di alcune scene del terzo atto, creato *ex novo* dal maestro e dai due librettisti: il linciaggio e soprattutto l'epilogo dell'opera corrispondono per molti aspetti ad alcune scene o situazioni della novella. Sulla base di queste osservazioni, ci pare quindi pertinente considerare *Ventisei e una* fra le fonti letterarie più importanti di *Fanciulla* dopo *The Girl of the Golden West*.

Ci auguriamo che le considerazioni sin qui formulate invitino a riconsiderare il testo da un'altra prospettiva, la quale permetta di capirne gli aspetti fraintesi. La costanza del fenomeno genetico, dato emergente, mostra infatti come l'incremento di queste caratteristiche non sia dovuto all'imperizia di due autori inesperti ma alla volontà dello stesso Puccini di ottenere determinati effetti drammaturgici e, forse, anche una certa dimensione allegorica, che male si adattano a una lettura in chiave realistica.



DAVID ROSEN

DISPOSIZIONI SCENICHE AND CRITICAL EDITIONS:  
THE CASE OF *IL TABARRO*

1. THE QUESTION

Writing about the disposizione scenica of *Otello* in 1990 James A. Hepokoski posed an important question about the relationship of disposizioni sceniche and critical editions of the score:

Ci sono [...] numerosi [...] particolari nei quali la disposizione per *Otello* è in disaccordo con le indicazioni pubblicate nella partitura. [...] Dato un caso, per esempio, nel quale la partitura autografa, il libretto, lo spartito e la partitura a stampa sostanzialmente concordano su un momento particolare dell'azione scenica [o dell'esecuzione musicale] e nel quale la disposizione – un documento più tardo, approvato da Verdi e da Boito – consiglia qualcosa di differente, siamo giustificati a rimuovere, modificare, sostituire o aggiungere qualcosa alla didascalia originale in un'edizione moderna [critica] dell'opera?<sup>1</sup>

«Il problema non è di facile soluzione», he warns. He considers major discrepancies in the staging – one of the most important is the timing of the ending of the storm in Act I: in the score the sky becomes serene only towards the end of the love duet («Già, nella notte densa»), but in the manual this happens much earlier: «verso la fine del Coro di gioia il cielo sarà completamente sereno».<sup>2</sup> The discrepancies involving musical execution are less dramatic: «la disposizione scenica [...] richiede di tenere e di ritardare particolari note; si tratta di effetti che avrebbero potuto essere indicati anche mediante la notazione musicale», involving, for example, a «lungo

---

<sup>1</sup> JAMES A. HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l'«Otello» di Verdi: Studio Critico*, trans. Francesco Degrada, in JAMES A. HEPOKOSKI – MERCEDES VIALE FERRERO, «*Otello*» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1990, p. 40 («Musica e spettacolo: Collana di Disposizioni sceniche diretta da Francesco Degrada e Mercedes Viale Ferrero»).

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 41.

silenzio» here and a «con molta espansione» there.<sup>3</sup> So how did Hepokoski answer his question? A bit cautiously but in the right spirit, I think: «la disposizione scenica offre molte informazioni che devono essere prese in considerazione – quanto meno prese in considerazione – in vista della preparazione di una nuova edizione di *Otello*».<sup>4</sup>

## 2. THE *DISPOSIZIONE SCENICA* OF *IL TABARRO*, COMPILATA DA [GIOVACCHINO] FORZANO

There are at least four surviving copies of the staging manual of *Il tabarro* in the Archivio storico Ricordi.<sup>5</sup> We will not be concerned with the ones that cover the original Italian indications with collettes bearing a French<sup>6</sup> or a German translation,<sup>7</sup> evidence that the manual was used in productions outside Italy. Readers should have one of the other two on their computer screens as they read this essay.<sup>8</sup> Like the *disposizione scenica* for *Suor Angelica* the one for *Il tabarro* follows a practice more common in French *mises en scène* than in those issued by Casa Ricordi: inserting a page with descriptions of the action, sometimes with a diagram, into a piano-vocal score. In the usual format of Ricordi's *disposizioni sceniche*, where the production book is physically separate from the score, the staging indications are usually synchronized with precise moments in the score either by quoting the sung text or by giving the page number and measure number in a particular edition of the piano-vocal score. In the *disposizioni sceniche* for *Il tabarro* and *Suor Angelica*, however, the indications are roughly aligned with the moment in the score on the facing page so the synchronization is less precise. In this essay «the score» refers to the piano-vocal score that forms part of the *disposizione*.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 44-45.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>5</sup> GIACOMO PUCCINI, «*Il tabarro*». *Disposizione scenica compilata da Gioachino [recte Giovacchino] Forzano*, Milano-Roma-Napoli-Palermo-Londra-Lipsia-Buenos Aires-New York-Paris, Societé Anonyme des Editions Ricordi, © 1918, 1919 by G. Ricordi & C. (= *disposizione*).

<sup>6</sup> <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/display-new-window/13682>.

<sup>7</sup> <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/display-new-window/13728>.

<sup>8</sup> Here are two links that functioned on 19 February 2023: <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/iconografia/13681> and [https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285\\_DISP\\_SCEN\\_10-05&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1](https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_DISP_SCEN_10-05&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1). I cite passages in the *disposizione* by the page number followed by the number of the indication. The page numbers I through vi correspond to the openings (a verso and the following recto) starting with the frontespizio. For clarity I also add some references to the orchestral score (TABARRO).

Dating Forzano's *disposizione* is difficult. The piano-vocal score used for *Il tabarro* is the second Italian edition of the opera (Schickling 85.E.2), which was apparently published shortly after May 1919.<sup>9</sup> The stage design described in the *disposizione* scenica does not correspond to any of the surviving bozzetti and therefore offers no help in dating the document. It seems reasonable to assume that Forzano's «compilation» of the *disposizione* followed his engagement with a production, and he served as «supervisore alla messa in scena» at the primavera 1920 production of *Il trittico* at La Fenice.<sup>10</sup> We might tentatively take that as a probable *terminus post quem* for the compilation of the document.

The *Avvertenze Generali* (*disposizione*, p. iv) include this curious instruction:

I. Le didascalie da seguire sono unicamente quelle segnate nelle apposite pagine di testo e di figurazioni. Tutte le altre segnate nelle pagine di musica dovranno considerarsi come inesistenti.

Forzano here instructs the stage director to disregard the indications made by the librettist Adami (perhaps with Puccini's approval) and to substitute his own indications. Of course many directors do that as a matter of course, but Forzano essentially revises Adami's and Puccini's text. However, this needs qualification: many times the staging manual remains silent and the directions in the score are all we have. At other times its readings are consistent with those in the score – they supplement but do not replace them. The third possibility, that the manual contradicts readings in the score, is the least common but the most interesting case.

As noted above, none of the bozzetti for *Il tabarro* that I have seen corresponds to the diagram in the manual, a quite complex set (*disposizione*, p. v, see Tav. I). I will not discuss the bozzetti but will instead focus on a point made by Vivien Hewitt in an important article that should be reprinted. Hewitt points out that in Didier Gold's play *La Houppelande*, the source of *Il tabarro*, the action takes place on the banchina and the barge, but in the opera there is a distinction between the dark lower level and the street above, «dove vive il più felice mondo borghese».<sup>11</sup>

<sup>9</sup> DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini: Catalogue of the Works*, trans. Michael Kaye and the author, Kassel-New York, Bärenreiter, 2003, p. 342.

<sup>10</sup> MICHELE GIRARDI, FRANCO ROSSI, *Il Teatro la Fenice: Cronologia degli spettacoli 1792-1936*. Venezia, Albrizzi, 1989, pp. 332-333: the *première* was staged on April 24, 1920.

<sup>11</sup> Cf. VIVIEN HEWITT, *Da «La houppelande» a «Il tabarro». Eros e Thanatos nei bassifondi parigini*, in *Il tabarro di Giacomo Puccini. Il maestro a Pescaglia*, Atti della prima giornata pucciniana (Monsagrati di Pescaglia, Villa Mansi, 15 settembre 2002), a cura di Michele Bianchi, Lucca, Promolucca Editrice, 2003, pp. 131-145: 132. See Michele Girardi's essay in «Studi pucciniani», (to be published in 2024) for more information about the stage designs for *Il tabarro* and *Suor Angelica*.

There are indeed two levels in the opera, but in the score there are only two moments where the street on the upper level is used, the *venditore di canzonette* (TABARRO, 23<sup>5</sup>) and the *Midinettes*, who come out of a *negozio di moda* to buy his songs; and the two lovers who pass by later (TABARRO, 84<sup>3</sup>).

The manual, on the contrary, makes extensive use of the two levels.<sup>12</sup> Furthermore, while the score isolates that action – the shopgirls and the two lovers stay on their own level – the manual often moves from one level to the other, with a kind of mixture of social classes. The upper level is not inhabited only by fashionable bourgeoisie. As the curtain opens there is a drunk sitting in front of the *café* smoking (p. v). Moments later, the *stevedores* ascend to the *café* (p. 3, #2), and so on.

There are a number of examples where the score sets the action on the *banchina* or *riva*, but the manual moves from one level to another. The organ grinder is summoned down from the street (p. 15, #24), and Luigi descends from the *viale* in alto to meet his doom (p. 104, #167) – In the score he is already on the *riva* waiting for the signal.

Another example: in the score «*La Frugola è apparsa sulla banchina, attraversa la passerella e sale sul barcone*» (TABARRO, 29<sup>6</sup>), but in the manual she is given an impressive entrance that spans nearly three minutes. Here are the instructions that map her entrance: «*La Frugola entra in scena sulla strada in alto, da destra. Si ferma sulla porta del caffè guardando, poi entra.*» (p. 24, #35ter). And about two minutes later, «*esce dal caffè, attraversa la strada e si ferma vicino alla scaletta. [...] Dice la battuta dall’alto [“O eterni innamorati, buona sera”, p. 31]»* (p. 30, #43). And she finally descends and boards the *barge*.

I turn now from the issue of the sets to two examples where the *disposizione* contradicts or supplements staging indications in the score, both involving the impetuous Luigi. The first is a moment in the extended scene of *Giorgetta* and Luigi based on an *ostinato* on what Michele Girardi labels the “*tema dell’adulterio*”,<sup>13</sup> interrupted by Luigi’s exchange with Michele. At one point Luigi thinks that he hears Michele.

**Luigi** esclama: «È lui» con un grido sordo ma chiaro che si deve ben sentire. [The indication in the score is «*sussultando*».] Contemporaneamente, con rapidità, passa davanti a **Giorgetta**, coprendola col suo corpo, guarda verso la cabina e

---

See also ALESSANDRA CAMPANA AND CHRISTOPHER MORRIS, *Puccini’s Things: Materials and Media in «Il trittico»*, in *Giacomo Puccini and His World*, Arman Schwartz and Emanuele Senici, eds., Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2016, pp.133-157.

<sup>12</sup> There is even a third, implied level: some characters enter and exit the second level through the “*arco di passaggio*” (see the diagram on p. V and Tav. I, and the «*Nel viale in alto*» paragraph on p. VI).

<sup>13</sup> GIRARDI, p. 389.

mette la destra nella tasca dei calzoni per esser pronto ad afferrare il coltello se **Michele** sopraggiungesse (p. 74, #130).

None of this is in the score.

At the end of the dialogue between Giorgetta and Luigi, he exclaims:

<p>LUIGI (<i>con grande intensità</i>)</p>	<p>E per sottrarre a tutti il corpo tuo divino, te lo giuro, non tremo, a vibrare il coltello, e con gocce di sangue... fabbricarti un gioiello!</p>
--	--

In the score «Giorgetta cerca frenare Luigi e impaurita lo allontana guardando verso la cabina.» (TABARRO, p. 70<sup>1</sup>). Then, after his outburst, «Luigi fugge rapidamente spinto da Giorgetta» (TABARRO, p. 70<sup>7</sup>). Giorgetta could be excused if she had thought, «Oh hell, what have I got myself into! That boy doesn't belong in Belleville but rather Bellevue.» (Bellevue is a famous Psychiatric Hospital in New York.)

The manual has a very different take, one stressing that both are «smarriti nella voluttà». Giorgetta no longer tries to restrain or push Luigi aside. Quite the contrary!

**Luigi** afferra **Giorgetta**, la fa cadere riversa sul suo braccio sinistro. Ella s'abbandona mollemente, **Luigi** si curva su di lei e, più che baciarle la bocca, gliela sugge. Restano un istante così, smarriti nella voluttà, quindi **Luigi** si stacca dall'amante, fugge rapidissimo per la passerella, sale di corsa la scaletta e scompare a destra. **Giorgetta** si ricompone. (p. 79, #136)

Get a room!

And what of the cases where the manual modifies the notated music? There are many instances of expressive instructions: «con grande slancio ed allegra vivacità», «voce insinuante», «con entusiasmo», and instructions about diction: «La dizione deve essere forte, chiara, espressiva»; but I have not found clear examples of the holds and delays that Hepokoski called «effetti che avrebbero potuto essere indicati anche mediante la notazione musicale», although we will see an example that affects dynamics.

Here is an example, from the exchange of Giorgetta and Frugola, where the *disposizione* instructs the singer to project the dramatic contrast in the text:

Far sentire bene il distacco fra la intonazione sprezzante con la quale [Giorgetta] avrà esclamato: «Non si vive là dentro, [fra il letto ed il fornello!], etc.» e l'accento pieno di nostalgia col quale dice: «Tu avessi visto [la mia stanza, un tempo!] etc.» (p. 53, #86)

Another example comes from the first part of the Giorgetta/Luigi duet («O Luigi! Luigi!») – before the interruption where Luigi asks Michele to be left off at Rouen. This is constructed on an ostinato with two statements of the two-bar adultery theme over which a four-bar melodic pattern unfolds: a two-bar segment with a decasillabo line (e.g., «Bada a te! Può salir fra un momento!», TABARRO, 57<sup>6</sup>), followed by another two-bar segment with a settenario line («Resta pur là, lontano!», TABARRO, 57<sup>8</sup>). The repetitions impart a sense of entrapment. Soon after the lines quoted above, Giorgetta warns Luigi, «Ma taci»; Se ci scopre, è la morte». The dynamic level is *pp* and *p*.

Luigi replies, «scattando», «Preferisco morire, alla sorte che ti tiene legata!» [TABARRO, 59], an octave higher than before, and now with the dynamic level in the orchestra raised to *mf* for the first segment (setting «Preferisco morire, alla sorte»), but dropping to *p* in the second («che ti tiene legata», TABARRO, p. 66). Would the tenor note the change in the orchestra's dynamic level and sing the second two-measure segment more quietly than the first, even though there is no apparent dramatic or textual justification for the change?<sup>14</sup> Here are four of the six staging directions on this page of the manual (p. 66, #109-112):

109. Ora **Luigi** canta con voce naturale e forte. **Giorgetta** impaurita guarda verso la stiva e gli fa cenno di tacere. [first two-measure segment]

110. **Luigi** torna a cantare sommesso, ma è nervoso e si contiene a stento. [second two-measure segment – the ostinato ends after this]

Immediately afterwards, during the two bars in which Giorgetta speaks and he remains silent:

111. **Luigi** sdegnato e irato si volge verso il timone, voltando le spalle a Giorgetta.

112. **Luigi**, come addolcito dalle parole di **Giorgetta**, si volge ancora verso di lei.

The stage directions in the manual thus provide a psychological and dramatic explanation for the musical changes in the passage. If I were singing the part of Luigi or directing the opera I would insist on having all this information.

---

<sup>14</sup> Those preparing the orchestral score at Casa Ricordi in 1919 apparently felt that the tenor needed guidance, for they added a *p* dynamic but unfortunately placed it an eighth note too early, over the tied note on the downbeat [TABARRO, 59<sup>2</sup>], where it makes no sense. It appears thus in all Ricordi editions of the orchestral score -- from the first (SCHICKLING 85.E.2A) to the last (85.E.3C) -- but in no edition of the piano-vocal score published during Puccini's lifetime. All this makes it extremely unlikely that Puccini had anything to do with the addition. I am grateful to Dieter Schickling for the information in this note (personal correspondence, April 2021).

## 3. INSTRUCTIONS TO THE ACTORS

There are practical concerns such as telling the organ grinder to grind in synchronization with the orchestra (*disposizione*, p. 16, unnumbered note). And here are two reminders for Michele: «N.B. – L'artista abbia cura che il tabarro gli stia sicuramente bene agganciato intorno al collo, perchè non gli debba sfuggire poi durante la scena con **Luigi**» (p. 96, #164); «N.B. – L'artista si ricordi d'avere in tasca la pipa ed i fiammiferi» (p. 80, #137). And here is one for Giorgetta: «N.B. – Avrà però l'accorgimento di non entrare la scena fino a che **Michele** non sia seduto» [with Luigi's body hidden in the tabarro] (p. 110, #174).

More interesting are the instructions that tell the actors what they are feeling – or what they are pretending to feel. Here is a very small sample. Some of these instructions are preceded by the phrase «come se»: Giorgetta «guardando spesso con intensità **Michele** come se, preoccupata dal silenzio e dall'apparente indifferenza del marito, la donna cercasse di indagarne le ragioni» (p. v). «Guardare» and «fingere» are two keywords for the entire manual. It would be interesting to trace these terms throughout it.

Here is an explanation of motivation without the «come se» introduction: Giorgetta «lo vede assorto nella sua contemplazione e ha un gesto di esasperazione. Vorrebbe sapere che cosa ha il marito, ma non osa chiederglielo» (p. 27, #39). And an example of a character's involuntary reactions: when Giorgetta hears Luigi ask to leave the barge at Rouen, «non può frenare un moto di sorpresa e di dispetto» (p. 68, #120 bis). And one of the many appearances of «fingere»: «**Giorgetta** [...] dà qualche occhiata a **Luigi**, fingendo di mettere a posto i lavoretti che ha nella cesta» (p. 42, #64).

There are also directions to try to appear in a certain way (calm, natural, affectionate) but revealing – at least to the audience – the character's real emotions. After Talpa interrupts the dancing of Giorgetta and Luigi with the warning «Ragazzi, c'è il padrone», the stevedores return to the hold of the barge. «**Giorgetta** è rimasta, tutta ansante e fremente, nel mezzo della scena. Fingerà un atteggiamento di indifferenza, ravviandosi i capelli sulle tempie con un gesto che vorrebbe essere naturale» (p. 18, #35). As conveyed by the manual, this kind of deception is central to Giorgetta's character.

## 4. MICHELE'S JEALOUSY

«Sgualdrina!» exclaims Michele at the end of his last exchange with Giorgetta before the murder. But Michele's sexual jealousy and suspicion of his wife is not established clearly. What did he know and when did he know it? In Gold's play when Louis and Georgette are dancing, the music stops

at the moment that Michel appears from the hold. «Il aperçoit Georgette dans les bras de Louis. Il les examine un instant, l'air soupçonneux.»<sup>15</sup> But in the opera Talpa warns them – «Ragazzi, c'è il padrone» – and Giorgetta e Luigi move apart.

The exclamation «Sgualdrina!» has always seemed unmotivated to me. What is bothering Michele? He recognizes that she no longer loves him, but does he also suspect that she is having an affair? And if he does suspect that, when does that suspicion first arise? Recall that the *disposizione* is based on the second edition of the opera, where his aria «Scorri, fiume eterno!» expresses deep sadness – *ansia* and *dolore* – but not jealousy. Only in the third and final edition of the opera, in the aria «Nulla!... Silenzio!...», does he speculate about his wife's lover: «Qual ombra maledetta è discesa fra noi! Chi l'ha insidiata? Il Talpa? Troppo vecchio» etc. But even for this edition the question remains: what is the source of his suspicion?

It would be revealing to examine in detail the manual's treatment of the extended scene of Giorgetta and Michele leading to his exclamation «sgualdrina». I highlight here a few key indications:

MICHELE: «Tù non dormi.» [TABARRO, 675].

**Michele** afferra **Giorgetta** per il polso sinistro. Ella si volge, sfida lo sguardo indagatore del marito e si svincola da lui (*disposizione*, p. 83, #142).

GIORGETTA: «Lo sai perché non dormo...» [TABARRO, 74<sup>10</sup>].

Gli volge ancora le spalle e col volto esprimerà la noia e la stizza suscitate in lei dalle parole di **Michele** (p. 83, #143).

And after memories of their lost child:

MICHELE: «i miei capelli grigi mi sembrano un insulto alla tua gioventù!» [TABARRO, 78<sup>4</sup>].

**Michele** si alza. Ha gesti e accenti di disperazione.

**Giorgetta** ora cerca d'afferrargli una mano e di abbracciarlo per calmarlo, ma egli si scioglie sempre da lei (p. 88, #148).

Michele repeats the line «Ah! Mi sembrano un insulto alla tua gioventù!» with more emphasis.

Disperato, colle mani fra i capelli, ricade a sedere sulla panca. **Giorgetta** gli si è avvicinata e gli accarezza la testa per calmarlo, *ma con l'espressione di volto dimostrerà lo sforzo che le costa quel gesto affettuoso* (p. 89, #149 [emphasis mine]).

---

<sup>15</sup> DIDIER GOLD, *La Houppelande*, Pièce en un Acte (représentée, pour la 1<sup>re</sup> fois, à Paris au Théâtre Marigny, le 1<sup>er</sup> septembre 1910), Paris, Librairie Théâtrale du "Nouveau Siècle" George Ondet et Max Viterbo Directeurs, 1911, p. 9.

**Giorgetta** dicendo: «Vieni», fa per prenderlo per mano. **Michele** le sfugge, si alza e come accusandola, pronunzia vibratamente le parole: «Ma non puoi dormire! Sai bene che non devi addormentarti!» (p. 89, #150).

How are we to interpret this? Is he angry and unhappy that she no longer sleeps with him? Or does he suspect that she is having an affair while he sleeps? Does he even know what he thinks? And why doesn't she sleep? In the play it was quite straightforward: as she explained to Louis: «Tu comprends, du temps que notre enfant vivait, je me réveillais souvent; depuis qu'il est mort, je n'ai plus rien... je n'ai plus de sommeil!... Michel le comprend bien, d'ailleurs, et il me laisse à ma guise...».<sup>16</sup> But the opera offers no clear explanations.».

In the score **Giorgetta** (sorpresa) replies, «Perché mi dici questo?» [TABARRO, 79<sup>3</sup>], but her reaction reaction in the *disposizione* is much stronger:

**Giorgetta** audacemente sfidando i sospetti di **Michele**, lo affronta a testa alta, guardandolo negli occhi e dimostrando ferma sicurezza di sè (p. 90, #151).

Michele backs down:

Michele abbassa il capo sotto lo sguardo audace di **Giorgetta** e guardandola ora furtivamente con occhiate sospette dice la sua battuta: «Non so bene, etc...», quasi svelando a se stesso il suo tormento interno (p. 90, #152).

**Giorgetta** moves away as **Michele** tries to evoke past happiness: «Resta vicino a me! Non ti ricordi... altre notti» [TABARRO, 80]. He rejoins her:

Ora la serra contro il suo petto proprio sulla parola [«ritorna ancora»] «mia». Quindi, ardente di passione, le carezzerà avidamente le mani, le braccia, il volto, restando sempre alle spalle di lei che farà (col volto verso il pubblico) una contrascena di noia e di disgusto» (p. 93, #157).

Forzano's *disposizione* can be cruel indeed.

Dicendo: «La notte è bella», **Michele** si stacca un po' da **Giorgetta**, accennando il cielo col gesto largo delle braccia aperte (p. 93, #158).

**Michele** resta fermo con le braccia aperte. Guarda ansiosamente e fissamente **Giorgetta**, sperando averla commossa e attende con ansia la sua risposta (p. 94, #159).

And here it comes: «Che vuoi! S' invecchia» [TABARRO, 83<sup>1</sup>].

La parola: «S' invecchia», piomba come una mazzata su **Michele**. Le braccia gli ricadono lungo la persona. Il suo sguardo amoroso si trasforma in uno sguardo

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 19.

d'odio verso **Giorgetta**. Egli s'allontana da lei, indietreggiando lentamente verso la panca. **Giorgetta** resta nella sua posizione; soltanto dicendo: «Ma che cosa credi?», si volge tutta verso **Michele**, scrutandolo senza sembrare, come per cercar di sapere se egli ha veramente un sospetto (p. 94, #160).

But it seems that what crushes Michele here is not a suspicion that she is having an affair, but the realization that he is too old to keep her love.

After Giorgetta's line «Che vuoi! S'invecta», she continues «Non son più la stessa. Tu pure sei cambiato.... Diffidi... Ma cosa credi?» Michele replies, «Non lo so nemmeno io!» – «cupo, cade a sedere sulla panca» according to the *disposizione* (p. 94, 161). Michele's suspicions in Gold's play are more explicit:

GEORGETTE        Tu es méfiant!  
 MICHEL            Méfiant?  
 GEORGETTE        Dame! croire que je ne t'aime plus c'est croire que j'aime un  
                          autre! et qui donc, grand Dieu!  
 MICHEL (*comme à lui-même, en la fixant*)  
                          Je me le demande!<sup>17</sup>

«Giorgetta: “Buona notte, Michele... Casco dal sonno...”» [TABARRO, <sup>5</sup>84]. The *disposizione* specifies: «Con indifferenza apparente, ma pieno d'amarezza» (p. 95, #162). Michele replies, «E allora va pure; ti raggiungo....».

Michele segue Giorgetta con lo sguardo e appena la vede entrare nella cabina, s'alza e dal mezzo della scena, guardando la porta chiusa, dirà con voce soffocata l'ingiuria. [(«Sgualdrina») – p. 95, #163; TABARRO, 84]

In this brief survey we have seen various types of indications that supplement or alter the directions in the score. Some concern vocal production, like Luigi's «grido sordo» and Michele's «cupo», «vibratamente», and «voce soffocata», single words or short phrases that could easily be incorporated into an edition of the score. Others are more complicated, such as the contrast between Giorgetta's «intonazione sprezzante» and «l'accento pieno di nostalgia» within the space of five measures and the series of instructions that map the dynamics and vocal style in a passage sung by Luigi, a passage that lacks dynamics in the vocal part in the score. These could be accommodated in footnotes or in the critical commentary of an edition. There are individual directions for stage action that influence characteriza-

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 27.

tion: Luigi becomes more impetuous and violent, and Giorgetta's constant «fingere» and «guardare» makes her seem more deceitful than she was in the other sources. Both are «smarriti nella voluttà». Forzano's *disposizione* offers a somewhat different interpretation of Michele's emotions leading up to his exclamation «Sgualdrina!». The readings of the *disposizione scenica*, to recall Hepokoski's phrase, must be considered – at least considered.



GUIDO PADUANO

## LA TEOLOGIA DI SUOR ANGELICA

Il punto di partenza di queste mie considerazioni è che la religione in *Suor Angelica* non è affatto «di cartapesta»,<sup>1</sup> né invischiata nella melassa o nei bamboleggiamenti conventuali: tutt'al contrario, è il nodo strutturale della drammaturgia e la sede di una profonda identificazione emotiva.

Parrebbe inverosimile, del resto, far scadere nell'irrilevanza un evento di estrema problematicità qual è il suicidio in scena di un religioso, per il quale mi viene in mente soltanto il parallelo di *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas, dove il protagonista, vittima della situazione che lo ha portato a uccidere contro la sua volontà il padre dell'amata Leonor, e successivamente i suoi due fratelli (ridotti a uno nell'opera di Verdi), e infine a causare la morte della stessa Leonor, si getta nel vuoto.

Come è noto, questo finale è stato conservato nella versione pietroburchese della *Forza del destino*, mentre in quella successiva, del 1869, ha ceduto il posto alla redenzione edificante, segno di indubbio disagio sociale. Però il suicidio di Alvaro si oppone a quello di Angelica per essere una sfida blasfema alla divinità, laddove quello della monaca pucciniana, in seguito alla notizia, appena appresa, della morte del bambino che aveva avuto da un'unione illecita ed era stata causa della sua monacazione, discende in modo paradossale dall'intensità della sua fede, e solo *post eventum* è contraddetto dal pentimento che deriva dalla coscienza di essere in peccato mortale.

Quest'ultima svolta, che si produce subitanea nella transizione tra le sezioni rispettivamente intitolate *La grazia* e *Il miracolo*, crea indubbe difficoltà, generate dal fatto che il pentimento non poteva né essere anticipato, perché avrebbe impedito la catastrofe tragica, né abolito, perché avrebbe provocato uno scandalo ideologico.

---

<sup>1</sup> L'espressione è di CARNER, p. 601.

La necessaria bruschetta del cambiamento trova una spiegazione improvvisata, che riscontreremo insufficiente:

O Madonna, Madonna,  
per amor di mio figlio  
smarrita ho la ragione!<sup>2</sup>

Al contrario la via che conduce Angelica al suicidio si origina proprio dalla ragione, la sacra ragione della teologia ortodossa.

Nella scena della *Ricreazione* si accende quasi casualmente una discussione, che nessuno può ritenere fine a se stessa, dalla proposta, avanzata da Suor Genovieffa, di portare sulla tomba di una consorella «un secchiello d'acqua d'oro», cioè illuminata dal sole che solo per tre sere dell'anno è visibile dalle suore quando «batte sulla fonte».

Le sorelle approvano:

Sì, la suora che riposa  
lo desidera di certo!

Ma sulla parola «desidera», pronunciata senza troppa intenzione, Suor Angelica eccepisce:

I desiderî sono i fior dei vivi,  
non fioriscon nel regno delle morte,  
perché la Madre Vergine soccorre,  
e in Sua benignità  
liberamente al desiar precorre;  
prima che un desiderio sia fiorito  
la Madre delle Madri l'ha esaudito.  
O sorella, la morte è vita bella!

Queste parole vantano il credito più alto immaginabile, quello che si ricava dalla citazione della preghiera alla Vergine di San Bernardo nell'ultimo canto del *Paradiso* (xxxiii, 16-18), vertice contemporaneo della cultura letteraria italiana (e non solo) e dell'ortodossia religiosa:

La tua *benignità* non pur *soccorre*  
a chi domanda, ma molte fiate  
*liberamente* al dimandar *precorre*.

La lucente certezza di Angelica trapassa nell'assioma «La morte è vita bella», linguisticamente esaltato dall'ossimoro per così dire rinforzato,

---

<sup>2</sup> I versi del libretto di *Suor Angelica* si citano da GIACOMO PUCCINI, *Il tabarro / Suor Angelica / Gianni Schicchi*, Milano [etc.], G. Ricordi & C., © 1918 [1922], n. e. 116999, pp. 37-58.

per cui «bella», la parola più piana del lessico eulogistico, viene a celebrare il primato della morte sulla vita, musicalmente dall'esplosione a piena orchestra.<sup>3</sup>

Entrambi questi fattori producono il risultato che l'assioma stesso, per quanto del tutto consequenziale, si carica di una formidabile carica affettiva, che allude a un vissuto ancora ignoto, e verso la morte convoglia una passione e una tensione palpabili.

Peraltro la concezione dell'aldilà come felice assenza di bisogni o mancanze è bensì ortodossa, ma non si pone come drammaturgicamente convenzionale; al contrario riceve un senso aggiunto dall'opposta concezione della zia principessa, che vive il dialogo quotidiano con la sorella morta, la madre di Angelica, come perpetua cristallizzazione delle angosce esistenziali:

Come è penoso  
udire i morti dolorare e piangere.

Non c'è dubbio che il confronto privilegi la posizione di Angelica, confermata dal fatto che, entrata nel colloquio nella posizione di inferiorità e imbarazzo rimarcata dalle istruzioni della badessa («In parlatorio | si dica quanto | vuole ubbidienza, | necessità. | Ogni parola è udita | dalla Vergine pia»), la ribalta, oserei dire imperiosamente, di fronte alla reticenza dell'interlocutrice circa la sorte del suo bambino:

Un altro istante di questo silenzio  
e vi dannate per l'eternità!  
La Vergine vi ascolta e Lei vi giudica!

Torniamo alla *Ricreazione*, per constatare che la discussione non si esaurisce con la professione di Angelica, ma prende una piega la cui funzionalità drammaturgica è chiara e immediata, giacché il suo compito è quello di introdurre il colloquio di Angelica con un membro della sua famiglia, attraverso la sua perpetua attesa.

La suora zelatrice afferma:

Noi non possiamo  
nemmen da vive avere desiderî.

L'affermazione non è motivata: forse lo stato di monacazione è equiparato alla vita eterna per l'identificazione tra volontà umana e volontà divina,

---

<sup>3</sup> «Un sereno inno alla morte» per GIRARDI, p. 404; «un'affermazione di quella fede che sarà presto messa a dura prova» per BUDDEN, p. 410.

che Angelica ha presentato sotto l'aspetto della *benignità* mariana, mentre adesso si alluderebbe al dovere della creatura di «tenersi dentro alla divina voglia», come dice Piccarda Donati nel terzo canto del *Paradiso*, escludendo che le anime abbiano il desiderio di «esser più superne» (*Pd*, III, 80, 73).

L'equiparazione tra vita e morte al riguardo è testimoniata nell'opera, con reminiscenza dell'*Ave Maria*, dal coro delle converse:

Cristo signore,  
Sposo d'Amore,  
io voglio sol piacerti,  
ora e nell'ora  
della mia morte. Amen.

Ma l'aspetto più sorprendente di questa nuova discussione è che la posizione della zelatrice viene tacitamente abbandonata una volta che sia smentita dalla candida Suor Genovieffa, che confessa il desiderio di vedere e toccare dopo cinque anni un agnellino, e dalla golosa Suor Dolcina. Altre negano, e tra loro Suor Angelica, che viene subito smentita a sua volta dalle consorelle in gruppo:

– Che Gesù la perdoni,  
ha detto una bugia!  
– Ha detto una bugia!  
[...]  
– Noi lo sappiamo,  
ha un grande desiderio!  
– Vorrebbe aver notizie  
della famiglia sua!

La menzione di un «grande» desiderio, tutt'altro che «leggero» o «candido», che erano le condizioni giustificative addotte da Suor Genovieffa, marca un deciso cambio di passo nell'andamento dell'azione, dalla calma che viene senz'altro definita apparente («– E sembra rassegnata, | ma è tanto tormentata!») a una tensione improvvisa, polarizzata sul passato dolorante, che viene a occupare il cuore dell'azione fino a quanto il desiderio non sarà soddisfatto, se così si può dire, con la notizia della morte del bambino.

La dizione delle suore contiene due inconsapevoli eufemismi: il generico «famiglia» sta per il figlio perduto nella lontananza e nel silenzio; «notizie» sta per il bisogno di un contatto che dall'immagine mentale trapassa costantemente e urgentemente nella richiesta di concretezza.

L'arrivo delle cercatrici di ritorno dalla questua è l'ultimo momento leggero e candido dell'opera, e costituisce anche la cerniera drammaturgi-

ca decisiva, giacché è una di loro a riferire dell'arrivo al convento di «una ricca berlina».

Con «ansia crescente» (così la didascalia) e anche con precisione minuta, che misura l'ossessività del passato, Angelica descrive nei dettagli la carrozza della sua famiglia a chi, estraneo all'ambiente altolocato, non possiede gli strumenti per individuarla.

Ma l'impegno emotivo di Angelica è così forte che supera i desideri personali delle consorelle per conquistarsi l'umile e affettuosa solidarietà del gruppo, espressa da Suor Genovieffa nel ruolo di corifea:

O sorella in amore,  
noi preghiamo la Stella delle Stelle  
che la visita, adesso, sia per voi.

Non con la stessa simpatia la badessa registra «l'ansia | che adesso vi scompone», e che legge come una deviazione dal codice monastico; ma essa non è altro che un'anticipazione della richiesta alla zia, un segnale della paradossale circostanza per cui il bisogno represso non può aspettare neppure pochi attimi a prorompere.

Alla badessa dice infatti:

Madre, Madre, parlate!  
Chi è, Madre... chi è?  
Son sett'anni che aspetto!...  
Son sett'anni che aspetto una parola...  
una nuova, uno scritto...

Poi, una volta che ha saputo «chi è»:

È questa la parola  
che imploro da sett'anni!  
Parlatemi di lui!

Ma com'era dottrinarmente fondata l'aspirazione allo stato che non ammette più desideri, lo stesso fondamento ha il desiderio che al momento la tiene in vita:

Tutto ho offerto alla Vergine... sì... tutto!  
Ma v'è un'offerta che non posso fare!...  
Alla Madre soave delle Madri  
non posso offrire di scordar... mio figlio,  
mio figlio! Il figlio mio!

Con la sua consueta acutezza, Julian Budden ha notato la convergenza di questo argomento con quello che Suor Genovieffa aveva addotto a difesa del suo desiderio di rivedere un agnellino:<sup>4</sup>

Se è colpa, t'offerisco  
il Miserere mei.  
Perdonami, Signore,  
Tu che sei l'Agnus Dei.

Di Budden, però, non condivido la lettura riduttiva: in entrambi i casi, non credo che si tratti di fallacia logica, e neppure di ingenuità o grossolanità, ma piuttosto di un processo di trasferimento del formulario religioso in termini di vissuto personale che in qualche modo lo rigenerano.

In particolare il culto della Vergine, vale a dire l'identificazione della protagonista con una maternità depurata di qualsiasi sessualità,<sup>5</sup> è in Suor Angelica appassionata e piena, e testimonia il successo della rimozione intervenuta. In essa si apre soltanto uno spiraglio, indagato con grande delicatezza, quando la visita della zia viene motivata dalle nozze della sorella minore.<sup>6</sup> Su di lei, Angelica riversa lo slancio e la gioia che le sono stati negati in circostanze che la rimozione impedisce anche a noi di conoscere:

Sposa?!...  
Sposa la piccola  
Anna Viola?  
Sposa la sorellina?  
la piccina?  
(s'interrompe; pensa un attimo)  
piccina?!... Ah!... Son sett'anni!...  
Son passati sett'anni!  
O sorellina bionda che vai sposa,  
o sorellina mia, tu sia felice!

Il segnale di temporalità dolorosa dato dall'evento viene subito trasceso dalla larga e generosa identificazione; ma questa a sua volta viene gelata dalla risposta della zia, che alla richiesta del nome dello sposo si sottrae con una frase atroce («Chi per amore condonò la colpa | di cui macchiaste il nostro bianco stemma.»), che rigetta Angelica nell'abisso dell'esclusione.

Questo conferisce all'occasione dell'incontro una natura diversiva, uno sguardo nell'incongrua positività, dalla quale Angelica rientra, con accresciuta determinazione, al cuore della sua esistenza:

<sup>4</sup> BUDDEN, p. 415.

<sup>5</sup> La mancanza dell'eros è avvertita come un difetto strutturale da CARNER, p. 593.

<sup>6</sup> Viene richiamato o 'citato' il duetto che chiude il primo atto di *Madama Butterfly* (cfr. ALBERTO CANTÙ, *L'universo di Puccini*, Varese, Zecchini, 2008, p. 184).

Com'è, com'è mio figlio?  
Come è dolce il suo volto?  
Come sono i suoi occhi?

La descrizione analitica del corpo, antichissimo topos del linguaggio amoroso, anticipa e occupa la realtà con le certezze interiori (a stento «com'è dolce il suo volto» può definirsi un'interrogativa).

Lo stesso fenomeno si estende alla totalità dell'espressione quando, dopo che la risposta della zia ha generato il trauma e il lungo silenzio, Suor Angelica riacquista la voce nel momento culminante dell'opera:

Senza mamma,  
bimbo, tu sei morto!  
Le tue labbra,  
senza i baci miei,  
scoloriron  
fredde, fredde!  
E chiudesti,  
bimbo, gli occhi belli!  
Non potendo  
carezzarmi,  
le manine  
componesti in croce!

Le labbra, le mani, gli occhi che rispetto alle precedenti interrogazioni si precisano nella dimensione adorante («gli occhi belli»): ma l'intera immagine nella sua carnalità esce dall'ombra in cui la manteneva l'assenza, proprio quando l'assenza si è definitivamente radicalizzata.

Questo paradosso subito dopo evolve nel disconoscimento esplicito dell'assenza come tale, ribaltandola in palpabile vicinanza;<sup>7</sup> certo «un mondo visionario»,<sup>8</sup> ma di inattaccabile compattezza.

Ora che sei un angelo del cielo,  
ora tu puoi vederla la tua mamma!  
Tu puoi scendere giù pel firmamento  
ed aleggiare intorno a me... ti sento...  
Sei qui... sei qui... mi baci... m'accarezzi...

Di qui si apre la via, si libera, potremmo dire, il desiderio altrettanto esplicito di morte: non per disperazione, neppure per l'exasperazione del dolore, ma

---

<sup>7</sup> La svolta positiva si produce in seguito a una revisione della forma originaria del cantabile (cfr. BUDDEN, pp. 416-417, GIRARDI, pp. 409-410).

<sup>8</sup> Parole di GIRARDI, p. 409.

per l'esito ancora consequenziale di un percorso che indica nella permanenza in vita di Suor Angelica l'ostacolo a che il rapporto col figlio morto si stabilisca e stabilizzi in via definitiva. Il bisogno espresso è quello di superare l'unilateralità che continua ad angosciare la protagonista, ma in una direttrice opposta alla precedente, perché il dogma della superiorità della morte sulla vita fa sì che sia lei, e non più il bambino, a mancare al dialogo:

ah! dimmi quando anch'io potrò vederti?  
 quando potrò baciarti!...  
 Oh! dolce fine di ogni mio dolore!  
 Quando in cielo con te potrò salire?...  
 Quando potrò morire?...  
 Quando potrò morire?...

Queste domande, che costituiscono un'appassionata e risoluta affermazione, non devono essere confuse col topos diffusissimo che promette oltre la morte il ricongiungimento o il mantenimento dei legami affettivi. Questo topos, tutt'altro che congruente con la dottrina cristiana – il contrasto con il *neque nubent neque nubentur* è tanto patente quanto neutralizzato dal suo stesso costituirsi in tradizione, a sua volta autoritativa – ha spesso ispirato momenti sublimi come «Tu che a Dio spiegasti l'ali» in *Lucia*, o «Ma lassù ci vedremo in un mondo migliore» in *Don Carlo*. Ma la sua funzione è nobilmente marginale: governa la risoluzione dei conflitti o addirittura un embrione di elaborazione del lutto, insomma l'uscita dall'azione drammatica.

Qui invece la volontà di morte è l'azione: se vogliamo cercare un confronto omogeneo credo che non dobbiamo sottrarci al più ardito; il percorso tumultuoso che conduce alla catastrofe nel *Tristan* e che non a caso si impernia sull'urgenza della stessa domanda, quella, per sua natura metalinguistica, che coinvolge il tempo drammatico, *quando?*, «Das Licht, wann löscht es aus? | wann wird es Nacht im Haus?».

Con il suicidio di Suor Angelica si chiude il cerchio dell'argomentazione aperto dalla disputa della *Ricreazione*: il desiderio della persona viva, autorizzato dal modello della maternità della Vergine, è quello di attingere la condizione della perenne assenza dei desideri in quanto soddisfatti *a priori* dalla «benignità» della Vergine stessa.

Ma la collisione con l'interdetto preme alle porte, preparata dalla strategia autoriale con l'impiego classico dell'ironia tragica,<sup>9</sup> per cui l'ultimo momento di comunione vocale tra Suor Angelica e le consorelle, che cul-

---

<sup>9</sup> Cfr. in proposito MICHELE GIRARDI, *Puccini. La vita e l'opera*, Roma, Newton Compton, 1989, p. 171.

mina nel coro «Lodiamo la Vergine santa!», segna contemporaneamente la separazione definitiva, non tanto sul piano esistenziale – quella sarà resa esplicita dal commovente congedo «Addio, buone sorelle» – ma proprio su quello dei principi canonici: nella frase «la Vergine ha fatto la grazia» si apre l'ambiguità per cui le suore intendono la soddisfazione del desiderio «di avere notizie della famiglia sua», mentre l'impetuosa *correctio* di Suor Angelica, «La grazia è discesa dal ciel!...» testimonia il salto qualitativo intervenuto: «Già vedo, o sorelle, la meta».

Dobbiamo fermarci a considerare con qualche attenzione la portata dell'interdetto cristiano del suicidio, la cui portata e profondità credo possa essere ben misurata dalla frase di Amleto:

Oh se questa troppo solida carne potesse fondersi, liquefarsi, sciogliersi in rugiada! Se l'Eterno non avesse fissato la sua legge contro l'uccisione di sé!<sup>10</sup>

Misurata per assurdo, giacché il tentativo di spiegare *Hamlet* con la crisi del valore sociale della vendetta che sarebbe innestata dal messaggio cristiano è fallito, lasciando intatto il profilo laico della tragedia; tuttavia è la sua indiscussa autorevolezza ad avviare la *question* che sarà laicamente sviscerata da *To be or not to be*.

Altrettanto indicativa è la discussione che avviene nel *Polyeucte* di Corneille, dove il protagonista, neofita, propugna una variante oltranzistica del primato della vita eterna: perché vivere, se la vita è un continuo mettere a rischio la propria salvezza, che la morte invece garantirebbe? Polyeucte va vicinissimo alla giustificazione del suicidio arrivando a dire della morte che «plus elle est volontaire et plus elle mérite».<sup>11</sup> E su questo fondamento progetta di professare in pubblico la violazione del culto pagano e quindi della legge imperiale, il che equivale a un suicidio delegato e insieme deresponsabilizzato: in questi termini il suo interlocutore e mentore, che aveva cercato di moderarne l'estremismo, è dialetticamente sconfitto.

Alla fine del Settecento, a valle di memorabili apologie del suicidio, come quelle già presenti nel *Werther* o nella *Nuova Eloisa*, una discussione intensa e articolata si sviluppa in *Kabale und Liebe* di Schiller: Luise Miller che, ricattata con le minacce rivolte al padre, ha scritto una falsa lettera in cui si dichiara infedele al suo amato, scrive a lui un'altra lettera in cui promette di rivelargli la verità nel solo luogo dove non si è vincolati da giuramenti. L'indicazione eufemistica della morte è colta dal padre, che

<sup>10</sup> «O! that this too too solid flesh would melt, | Thaw and resolve itself into a dew; | Or that the Everlasting had not fix'd | His canon 'gainst self-slaughter», *Hamlet*, I.2, 129-131 ((le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono mie)

<sup>11</sup> PIERRE CORNEILLE, *Polyeucte Martyr*, tragédie, à Paris, Antoine de Sommerville [...], 1643, II.6, p. 45.

sentenza come il suicidio sia la più grave di tutte le colpe, perché la morte sopravviene nel momento stesso (se vogliamo ricorrere ancora alla formulazione dantesca, «Né pentere e volere insieme puossi | per la contradizion che nol consente», cfr. Dante, *If*, XXVII 119-120).

All'impacciata obiezione di Luise, che spera, gettandosi nel fiume, di avere il tempo di pregare, il padre risponde con asprezza che ciò equivale a pentirsi del furto dopo aver messa al sicuro la refurtiva.

Infine l'appassionata e a sua volta ricattatoria mozione degli affetti del padre ha la meglio, e Luise rinuncia al suo progetto stracciando la lettera; ma è prontissima ad accogliere la morte che le sopravviene per avvelenamento da parte del gelosissimo Ferdinand, al quale può finalmente rivelare la verità.

La Luisa Miller di Verdi sfoftisce molto la discussione, ma il cantabile «La tomba è un letto | sparso di fiori», che intona, semplificandola, una lussureggiante *tirade* schilleriana, è quanto di più vicino si possa immaginare a «La morte è vita bella» non solo dal punto di vista concettuale ed emotivo, ma anche da quello dell'articolazione drammaturgica.

Un altro suicidio trasposto, dove la trasposizione funziona con tutta evidenza da neutralizzazione dello scandalo. Resta propria di Suor Angelica invece l'esposizione nuda, priva di compromessi e strutture protettive, alle contraddizioni della sua fede, da cui solo il miracolo la può salvare: che il miracolo sia da prendere alla lettera o da spostare nel campo dell'allucinazione benefica,<sup>12</sup> è a mio parere un'alternativa meno importante del fatto che lo avvolge comunque una identificazione emotiva costante, e anzi crescente.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> È la tesi di GIRARDI, pp. 412-414, suffragata da un interessantissimo recupero in chiave semantica dell'aria soppressa «Amici fiori».

<sup>13</sup> Scrive JAMES HEPOKOSKI, *Structure, Implication and the End of «Suor Angelica»*, «Studi Pucciniani», 3, 2004, p. 263: «we are forced to share her imagined vision and her reaction to it».

EMANUELE D'ANGELO

IL LIBRETTO DI SUOR ANGELICA.  
UN SOGGETTO ORIGINALE E LE SUE FONTI

La storia della ragazza aristocratica che, condannata al chiostro dalla famiglia per punire una scandalosa gravidanza prematrimoniale, si avvelena alla notizia della morte di suo figlio è soggetto che Forzano nelle sue memorie, con insistenza quasi sospetta, definisce «originale». Il drammaturgo afferma che, dopo aver rifiutato di scrivere *Il tabarro* dalla *Houppelande* di Didier Gold, aveva proposto a Puccini un «atto lirico» su «soggetto [suo] originale», *Suor Angelica*, che al musicista «piacque moltissimo»,<sup>1</sup> fors'anche perché non troppo distante dalla vicenda di Margherita da Cortona, sulla quale il maestro aveva più volte riflettuto con Valentino Soldani fin dal 1904 e che, ancora nel 1913, gli era tornata alla mente per un atto unico da accoppiare allo stesso *Tabarro*.<sup>2</sup> Forzano tiene a far sapere che «il finale della suora che beve il succo di erbe velenose per rivedere in cielo il figlio» fece commuovere l'operista.<sup>3</sup> Presto, peraltro, l'atto monastico pucciniano, tutto al femminile, fu accostato a *Le Jongleur de Notre-Dame* di Massenet (1902), opera in tre atti tutta al maschile ispirata ai *miracles* medievali<sup>4</sup> e nota a Puccini,<sup>5</sup> ma le somiglianze non vanno oltre l'ambientazione e l'intervento finale della Vergine Maria. Si è fatto riferimento anche a *Mese mariano* di Giordano (1910),<sup>6</sup> un atto unico che Salvatore Di Giacomo trasse dal suo *O mese mariano*, a sua volta derivato dalla sua novella *Senza vederlo*, tuttavia,

---

<sup>1</sup> Cfr. GIOVACCHINO FORZANO, *La mia collaborazione con Giacomo Puccini*, in Id., *Come li ho conosciuti*, Torino, ERI, 1957, pp. 12-14

<sup>2</sup> Cfr. SCHICKLING, pp. 189 e 279.

<sup>3</sup> FORZANO, *La mia collaborazione*, p. 14.

<sup>4</sup> Cfr., per esempio, ANNE SHAW FAULKNER, *What We Hear in Music. A Course of Study in Music History and Appreciation*, Camden, Victor Talking Machine Company, 1921<sup>4</sup>, p. 344: «“Suor Angelica” is an inferior copy of Massenet’s “Jongleur de Notre Dame”».

<sup>5</sup> Lo comunica a Illica, nella lettera del 7 settembre 1912, in CARTEGGI, n. 602 p. 402.

<sup>6</sup> Cfr. BUDDEN, p. 407.

malgrado la presenza delle suore, l'unico punto di contatto col testo di Forzano, oltre alla collocazione temporale (maggio, al tramonto), è la morte di un bimbo nato fuori dal matrimonio e cresciuto lontano dalla madre, diversissimi essendo il tempo dell'azione, l'ambiente, l'estrazione sociale della protagonista e il suo vissuto.

Scegliendo di trattare di suore, l'autore inseriva consapevolmente la sua scrittura in un importante e composito filone letterario, quello sulla vita nei monasteri muliebri, intrecciato nei secoli a svariati motivi. Basti pensare alla spiccata tematica mariana del libretto, rafforzata dall'ambientazione nel mese di maggio, e alla visione della Madonna nel finale, che rimandano all'*exemplum* medievale della monaca Beatrice, una sorta di parabola del figliol prodigo al femminile in cui Maria, madre e vergine misericordiosa, assume le sembianze della suora e ne esplica le funzioni per lungo tempo finché la donna, fuggita dal chiostro per amore di un uomo (che, in alcune versioni, la rende madre), non vi fa ritorno, pentita, ponendo fine alla sua vita di peccato, una fortunata leggenda che è stata oggetto di numerose e variegiate riscritture, di cui la *Sœur Béatrice* di Maurice Maeterlinck, del 1901 e dunque poco anteriore al libretto di Forzano, è solo la declinazione più scabrosa ideata fino a quel momento.<sup>7</sup> E si pensi al battuto tema della monacazione forzata, che proprio nel Seicento, il secolo della Controriforma in cui si svolge l'azione pucciniana, vede tra l'altro la pubblicazione delle opere di suor Arcangela Tarabotti.<sup>8</sup>

Ma il primo Seicento è soprattutto il tempo in cui è ambientato il romanzo di Manzoni, e nel 1915, appena tre anni prima della *première* del *Trittico*, era stato finalmente pubblicato il *Fermo e Lucia* manzoniano, fino ad allora inedito, col titolo *Gli sposi promessi*, versione in cui le vicende della monaca di Monza sono trattate più ampiamente rispetto alla ventisettana e alla quarantana. Forzano, inoltre, poteva disporre di vari studi su suor Virginia Maria, al secolo Marianna de Leyva, il personaggio storico da cui è derivata Gertrude, tra i quali un importante saggio di Luigi Zerbi, *La Signora di Monza nella storia (Notizie e Documenti)*, uscito nel 1890.<sup>9</sup> Come

---

<sup>7</sup> Cfr. ROBERT GUIETTE, *La légende de la Sacristine. Étude de littérature comparée*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927; *Beatrijs. La leggenda della sacrestana. Un miracolo mariano in medio nederlandese*, a cura di Luisa Ferrini, Pisa, ETS, 2004; *Beatrijs de wereld in. Vertalingen en bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal*, a cura di Ton van Kalmthout, Orsolya Réthelyi e Remco Sleiderink, Gent, Academia Press, 2013.

<sup>8</sup> Per un quadro della produzione italiana ottocentesca, benché criticamente ingenuo, cfr. SARA RULLO, *Le sepolte vive. Il tema della monacazione forzata nella letteratura d'Ottocento*, Reggio Calabria, Leonida, 2018. Per una sintesi generale cfr. LORENZA TONANI, *Monaca per sempre*, in *La Monaca di Monza*, a cura di Lorenza Tonani e Simona Bartolena, Missaglia, Bellavite, 2016, pp. 15-37.

<sup>9</sup> Cfr. ANTONIA MAZZA TONUCCI, *Virginia-Gertrude tra storia e romanzo: fascino e fortuna di un personaggio*, in *Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva monaca di Monza*, Milano, Gar-

la monaca manzoniana, suor Angelica è di famiglia aristocratica. Le suore dicono che «nel mondo era ricchissima», «nobile», una «principessa», giu- sta la descrizione del romanzo: «figlia del principe \*\*\*, gran gentiluomo milanese, che poteva contarsi tra i più doviziosi della città».<sup>10</sup> Diversamente da Gertrude, oppressa da entrambi i genitori, suor Virginia, orfana di madre, fu cresciuta dalla zia Marianna, marchesa Stampa-Soncino, sorella del padre, se non dalla zia Clara, contessa Torniello, sorella della madre,<sup>11</sup> mentre suor Angelica, orfana di entrambi i genitori, è stata cresciuta dalla zia principessa, sorella della madre. Non si conosce la causa del decesso dei genitori, i principi Gualtiero e Clara, ma il fatto che siano morti pressoché insieme e abbiano avuto il tempo di disporre dell'avvenire dei figli e del patrimonio, fa pensare a un'epidemia. Forzano sembra aver tenuta presente proprio la storia di suor Virginia Maria, la cui madre, stando a Zerbi, fu, «come pare, colta dalla peste» e, ammalata, fece testamento il 1<sup>o</sup> ottobre 1576, lasciando eredi i due figli, «la illustre Donna Marianna de Leyva» e l'«illustrissimo Marco Pio di Savoia, primogenito del primo matrimonio».<sup>12</sup> Per di più, le prime parole della zia principessa («Il Principe Gualtiero vostro padre, | la principessa Clara vostra madre, | quando venti anni or sono | vennero a morte...»)<sup>13</sup> ricalcano un'espressione manzoniana, capovolgendone il senso (qui morte, là nascita): «Quando [Gertrude] venne alla luce, il principe suo padre».<sup>14</sup>

A proposito del principe, Manzoni scrive che «quanti figliuoli avesse, la storia non lo dice espressamente»,<sup>15</sup> e Forzano, non diversamente, non fa capire quanti sono i figli affidati dai genitori moribondi alle cure della zia principessa, che dice laconicamente: «mi affidarono i figli ancor fanciulli | e tutto il patrimonio di famiglia». Poco dopo la zia parla delle prossime nozze di Anna Viola, che Angelica definisce «la piccola», «la sorellina, | la piccina», dunque l'ultimogenita. Di fratelli e di altre eventuali sorelle si tace, ma che ci sia almeno un maschio lo indica chiaramente la frase della zia, che riferisce di «figli», al maschile (se la prole si fosse limitata ad Angelica e

---

zanti, 1985, pp. 871-901. Il saggio di Zerbi, apparso in «Archivio storico lombardo», XII/3, 1890, pp. 675-753, uscì anche in volume (*La signora di Monza nella storia. Notizie e documenti raccolti da Luigi Zerbi*, Milano, Bortolotti, 1890).

<sup>10</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori, 2002, II (anastatica della quarantana), p. 175.

<sup>11</sup> ZERBI (*La Signora di Monza*, p. 687) ipotizza che la piccola sia stata allevata dalla prima.

<sup>12</sup> Cfr. ZERBI, *La Signora di Monza*, pp. 684-685.

<sup>13</sup> I versi del libretto di *Suor Angelica* si citano da GIACOMO PUCCINI, *Il tabarro / Suor Angelica / Gianni Schicchi*, Milano [etc.], G. Ricordi & C., © 1918 [1922], n. e. 116999, pp. 37-58.

<sup>14</sup> MANZONI, *I promessi sposi*, p. 176.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 175.

Anna Viola, Forzano avrebbe scritto «mi affidaron le figlie ancor fanciulle»). È evidente, tuttavia, che la principessa deve dividere il patrimonio per assegnare la dote alla nipote che per prima va a nozze (certo non col «medesimo uomo che sette anni prima aveva ingravidato la stessa Angelica», come incomprensibilmente sostiene Vogrig),<sup>16</sup> e che essendo la minore deve verosimilmente essere l'unica femmina oltre ad Angelica, a meno che non ci siano altre figlie monacate o non si sia rispettato per il matrimonio l'ordine di nascita. Ciò non esclude affatto la presenza di uno o più fratelli ancora celibi, di poco maggiori o minori di Angelica (essendo tutti «ancor fanciulli» al momento della scomparsa dei genitori). Fatto sta che, essendo orfana da vent'anni, la «piccina» ne ha almeno altrettanti, ed era dunque almeno tredicenne quando la sorella è entrata in monastero («Son sett'anni!...»).

Manzoni dice che l'aspetto di Gertrude «poteva dimostrar venticinque anni»,<sup>17</sup> e potrebbe ben essere l'età di Angelica, rinchiusa quindi nel chiostro a diciott'anni. Quanto alla divisione, è presumibile che la zia principessa abbia praticamente diseredata la monaca a vantaggio degli altri nipoti, similmente a quanto avvenne per suor Virginia Maria.<sup>18</sup> Budden deduce che «i genitori di Angelica, morti vent'anni prima, avevano diviso in parti uguali l'eredità tra le due figlie, ma avevano dato alla Principessa la facoltà di cambiare le disposizioni del testamento se le circostanze lo avessero richiesto», e dunque «si chiede ad Angelica di firmare una pergamena in cui rinunci a ogni rivendicazione della sua parte d'eredità».<sup>19</sup> Ma la zia principessa dice più semplicemente di essere stata nominata da Gualtiero e Clara tutrice dei figli (e non si tratta solo di due figlie, come s'è visto) e amministratrice di «tutto il patrimonio di famiglia», indiviso e difatti da dividere («Io dovevo dividerlo») quando lei stessa l'avesse ritenuto «conveniente, | e con giustizia piena», quindi secondo gli effettivi bisogni dei singoli eredi. Che nella pergamena, dunque, Angelica sia stata del tutto privata del suo a vantaggio dei fratelli non è detto, benché si possa intuire, considerato il suo *status* di monaca.

Nel romanzo manzoniano Gertrude, prima di legarsi a Egidio tra le mura consacrate, si invaghisce di un paggio di casa, fatto che permette al padre di accusarla ad arte di aver commesso un atto estremamente indegno e disonorevole, rispingendola sulla via della monacazione. Nel libretto la

<sup>16</sup> DANIELE VORIG, *Crepuscoli Pucciniani. «Suor Angelica». Un soggetto “inedito” di Giovacchino Forzano*, Terracina, Innuendo, 2014, p. 68.

<sup>17</sup> MANZONI, *I promessi sposi*, p. 170.

<sup>18</sup> Cfr. ZERBI, *La Signora di Monza*, p. 703: «Don Martino de Leyva costituendo alla figlia la dote spirituale [...] aveva concluso secondo lui un affare, che riducevasi ad una spogliazione. [...] Appropriavasi quindi [di] un capitale di lire 27,860».

<sup>19</sup> BUDDEN, p. 414.

colpa di Angelica sembra amalgamare l'episodio del paggio e la relazione conventuale della signora di Monza: Angelica, infatti, ha una relazione clandestina quando vive in famiglia, non si sa con chi e per quanto tempo, legame che la rende madre di un bimbo (come la storica suor Virginia Maria, madre di una bambina), situazione scandalosa che induce la principessa-zia, spietata quanto il principe-padre manzoniano e fattasi giudice («Offritela alla Vergine | la mia giustizia!»), a chiuderla in monastero a espiare. Quel che emerge chiaramente, comunque, è che Forzano costruisce un dramma del sottinteso, del non-detto. Quando Angelica dice alla zia «Tutto ho offerto alla Vergine... sì... tutto!», include anche l'amore per il padre del suo bambino, uomo cui non è dedicato alcun cenno: la sua immagine è oscuramente confusa nel ricordo della colpa che macchiò lo stemma di famiglia.

Ciò che la suora non può mettere da parte, non può dimenticare, è la sua creatura, il perno di un'opera che è sostanzialmente la tragedia di una giovane madre terribilmente punita. Eppure ignoriamo, al pari di Angelica, che aspetto abbia suo figlio, e addirittura come si chiami. Tante le ellissi in questa nuda azione, perché il librettista si limita all'essenziale, anche riguardo ai nomi. Si conoscono solo quelli dei defunti genitori di suor Angelica e quello della sorellina, Anna Viola (ma non quello del suo promesso sposo, inutilmente domandato alla principessa). Il nome di battesimo della protagonista è ignoto, perché Angelica – come Virginia Maria per la de Leyva – è senz'altro il nome adottato in monastero, al pari di quelli delle consorelle Genovieffa, Osmina, Dolcina, Lucilla, Chiara e Bianca Rosa, morta da meno di un anno. La badessa, la zelatrice, la maestra delle novizie, l'infermiera, la dispensiera e le cercatrici non sono altrimenti nominate, come pure, per ovvie ragioni, le altre monache, le novizie e le converse. Forzano non c'informa neppure del nome della principessa, che presumibilmente non è sposata e non ha figli (suor Angelica, in caso contrario, avrebbe potuto far leva sul sentimento materno della zia, e invece la chiama aspramente «sorella di mia madre», una perifrasi che non solo la distingue dalle «sorelle» del monastero ma pare anche escluderla dalla categoria delle madri). Non si conosce nemmeno il luogo in cui si svolge l'azione, benché Forzano non abbia mai fatto segreto di aver tratta ispirazione scenica dalla pieve di Cellole a San Gimignano.<sup>20</sup>

Per ricreare l'atmosfera del chiostro femminile il librettista poteva servirsi dei numerosi precedenti letterari, non ultime alcune poesie di Pascoli, *Le monache di Sogliano*, *Digitale purpurea* e *Suor Virginia* coi canti mariani, il tramonto d'oro a maggio, il fiore velenoso e la visione che precede la morte, e forse anche il secondo atto della *Pisanelle* di d'Annunzio, magari nella

---

<sup>20</sup> Cfr. FORZANO, *La mia collaborazione*, p. 14.

traduzione di Ettore Janni (1913).<sup>21</sup> Nonostante l'inevitabile ricorso a ingredienti noti, il risultato, nelle prime scene vivacemente bozzettistico, è nuovo e straordinariamente efficace. Comprendere la funzione delle scene iniziali è fondamentale per evitare cadute critiche come quella di Schickling:

*Suor Angelica* soffre soprattutto per il fatto che le scene che dipingono la vita e l'atmosfera del convento non vanno molto d'accordo con il tema della colpa, o dell'innocenza, per un amore incondizionato e contrario alle convenzioni borghesi. L'inizio di fatto annoia, perché i piccoli episodi che si dilungano troppo a raccontare la vita quotidiana delle suore non aiutano a comprendere il senso della narrazione.<sup>22</sup>

o quella, più veniale, di Fedele d'Amico, secondo cui Puccini non avvertiva quanto di falso fosse in quel miscuglio di sentimentalismi dolciastrici e misticismi oleografici che domina il libretto, soprattutto nella sua prima parte, precedente il dramma vero e proprio: con quelle monache intente a virtù scrupoli e ascetismi quanto mai grulli, pronti a consegnarsi alle sacrileghe parodie di qualche Paolo Poli. Il fatto è che Puccini guardava, di là dai contenuti determinanti di quel chiacchierio, a cogliere un'atmosfera cristallina, immacolata, nella quale sentiamo tuttavia volteggiare, invisibili, presenze ambigue, un mondo di sensualità represses, che l'apparente candore dell'immagine musicale cela, ma non tanto da disperdere il sospetto; finché ciò che è celato esplose nel dramma della maternità vietata, per poi lasciarsi avviare alla soluzione beatifica del 'miracolo' ossia all'evasione nell'irrazionale.<sup>23</sup>

Girardi, invece, ha rilevata la «solida struttura» dell'atto, «organizzata per giustapposizione di episodi», come «una *Via Crucis* in sette stazioni»,<sup>24</sup> mentre Budden ha evidenziata

la precisione con cui ognuno degli episodi si rispecchia nel suo tragico corrispondente: la punizione delle suore in quella infinitamente più grande che tocca ad Angelica; il desiderio di un agnellino da parte di Genovieffa nello struggimento di Angelica per suo figlio; mentre i fiori che curano le sofferenze di Suor Chiara cure-

---

<sup>21</sup> VOGRI (Crepuscoli Pucciniani, pp. 77-114), dopo essersi rapidamente soffermato su alcuni «plausibili stimoli letterari» alla composizione dell'atto unico, dedica molte pagine a presunte «concordanze crepuscolari» (Corazzini, Martini, Gozzano, Govoni, Palazzeschi, Moretti), ma nessuna di queste, eccetto forse l'incipit della *Sonata in bianco minore* di Corazzini («- Sorelle, venite a vedere! | - C'è il sole nell'orto, c'è il sole!»), trova puntuale corrispondenza nel libretto, trattandosi o di generiche coincidenze o di prevedibili affinità ambientali (monasteri con orto, campane, canti, fiori ecc.).

<sup>22</sup> SCHICKLING, p. 330.

<sup>23</sup> FEDELE D'AMICO, *Modernità dell'ultimo Puccini*, in ID., *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di Jacopo Pellegrini, Lucca, Pacini Fazzi, 2000, p. 149.

<sup>24</sup> Cfr. GIRARDI, p. 400.

ranno Angelica da un'agonia più profonda. Perfino il "miracolo" della fontana che diventa d'oro può essere visto come il presagio del miracolo alla fine dell'opera.<sup>25</sup>

Forzano, infatti, non ha inteso allungare il brodo con scenette di vita quotidiana in convento, ma ha calata suor Angelica, direttamente o indirettamente, in ciascuna situazione per mostrarne l'esemplarità di comportamento, la tormentata mitezza, la superiorità sociale e culturale rispetto alle altre suore, incasellando una serie di quadretti con pennellate psicologiche che preparano alla scena del confronto colla zia principessa e alla conseguente catastrofe.

All'apertura del sipario si sottolinea come Angelica, al contrario delle due converse che entrano in chiesa in ritardo senza fare atto di penitenza, conosce e rispetta le norme monastiche, tanto che la sorella zelatrice non ha motivo di punirla ed anzi la addita come esempio di comportamento corretto, contrapposto alla distrazione delle altre. La scena dipinge il rigore in cui la protagonista, non senza sofferenza e difficoltà (arriva in chiesa in ritardo), è costretta a vivere.<sup>26</sup> La ricreazione, invece, offre tre diversi elementi notevoli. Il primo è la maggiore cultura e consapevolezza di Angelica rispetto all'ingenuità delle consorelle, manifesta nel commento sui desideri dei morti, in cui la protagonista argomenta ricordando Piccarda e citando la preghiera di san Bernardo del *Paradiso* dantesco:

I desiderî sono i fior dei vivi,  
non fioriscon nel regno delle morte,  
perché la Madre Vergine soccorre,  
e in Sua benignità  
liberamente al desiar precorre;<sup>27</sup>

una ricercatezza letteraria che è lontanissima dal successivo intervento dell'ex-pastora suor Genovieffa, ma anche dal piano cicalare delle altre monache, quasi infantile, e che pone Angelica su un livello diverso, del tutto estraneo (e incompatibile) alla medietà del monastero.

<sup>25</sup> BUDDEN, p. 420.

<sup>26</sup> Cfr. GIRARDI, p. 403: «Su queste coordinate si situano dunque gli episodi che mostrano le dure regole della clausura».

<sup>27</sup> *Suor Angelica*, libretto, p. 42. Cfr. Dante, *Pd*, III, 64-87, soprattutto 70-75: «Frate, la nostra volontà quieta | virtù di carità, che fa volerne | sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta. | Se dis'assimo esser più superne, | foran discordi li nostri disiri | dal voler di colui che qui ne cerne»; XXXIII, 1, 15-18: «Vergine madre [...] | sua disianza vuol volar sanz'ali. | La tua benignità non pur soccorre | a chi domanda, ma molte fiata | liberamente al dimandar precorre». Per la competenza dantesca di Forzano, che si definiva «appassionato studioso di Dante» (FORZANO, *La mia collaborazione*, p. 15), cfr. EMANUELE D'ANGELO, *All'inferno per amore. Sul libretto di «Gianni Schicchi»*, «Studi pucciniani», 5, 2018, pp. 81-100.

Il secondo elemento sono le chiacchiere delle suore, che rivelano la nobiltà e la ricchezza della famiglia di Angelica, la sua monacazione forzata «per punizione» – uno stato che dura da «più di sett'anni», lentamente trascorsi tra le cicliche pratiche pie e «le tre sere | della fontana d'oro»,<sup>28</sup> vissuto con apparente rassegnazione e tanto intimo tormento nel quotidiano servizio («Sono qui per servire») senza avere «notizie | della famiglia sua» – e la reticenza della donna a confidarsi («SUOR GENOVIEFFA: Suor Angelica, e voi | avete desideri? | SUOR ANGELICA: ...Io?... no, sorella mia»). Il terzo, legato alle punture di vespa che affliggono suor Chiara, è la competenza botanica e fitoterapica della protagonista («Ecco, questa è calenzòla»), che cura le piante e i fiori del convento con attenzione quasi materna, come fossero un oggetto di compensazione e un rifugio presso cui isolarsi (dopo aver mentito sui propri desideri «si volge ancora ai fiori»), dedicando loro tutto il tempo destinato alla ricreazione (e usandoli anche come metro di paragone: «I desiderî sono i fior dei vivi»); suor Angelica, sottolinea la sorella infermiera, «ha sempre una ricetta | buona, fatta coi fiori, | sa trovar sempre un'erba benedetta | per calmare i dolori!». Insomma, il veleno per la catastrofe, fatto coi «fiori, | che consola[no] tutti i [suoi] dolori», è predisposto («Amici fiori, voi mi compensate | di tutte le premure mie amorose»).

La scena del ritorno delle cercatrici, infine, serve a creare l'attesa dell'incontro in parlatorio, mostra l'«ansia crescente» che «scompon» la protagonista, del tutto indifferente ai frutti della cerca ma, alla notizia della ricca berlina ferma al portone, visibilmente «commossa» perché «spera che sien persone di famiglia», tanto da guadagnare il sincero sostegno di tutte le consorelle. Non sfugga, per inciso, come in tutte queste scene, nel tratteggiare la figura di suor Angelica, Forzano sembri aver tenuta presente la descrizione della giovane monaca di Monza che Zerbi offre traducendo Ripamonti: «era la De Leyva modesta, circospetta, affabilissima, soffusa di un invidiabile candore, amica con tutte, delle discipline letterarie istruita, come lo poteva essere in allora una giovanetta ben educata, obbediente, per nulla dispettosa, esempio di mansuetudine, modello di contegno sociale perfetto».<sup>29</sup>

Rinchiusa tra le mura consacrate, Angelica «tutto h[a] offerto alla Vergine | in piena espiazione...», senza lamentarsi, perché, come ricorda alla suora infermiera (e un po' a sé stessa), «a lamentarsi crescono i tormenti». È chiaramente consapevole di aver sbagliato, ne è convinta, è pentita

<sup>28</sup> Nelle prime scene, non a caso, Puccini ricostruisce «gesto dopo gesto, minuzie incluse, la vita del convento, un limbo dove ogni minuto dura quanto un'eternità» (GIRARDI, p. 403).

<sup>29</sup> ZERBI, *La Signora di Monza*, cit., pp. 703-704.

e ritiene giusta la sua monacazione, la vita che sua zia le ha imposto per spiare, e si comporta di conseguenza. Nella *Religieuse* di Diderot si legge che «la buona religiosa è quella che porta nel chiostro qualche grande colpa da spiare».<sup>30</sup> Orfana, educata per lungo tempo dalla principessa, una donna austera e bigotta, Angelica conserva invincibilmente le scorie di una mentalità informata all'onore nobiliare del casato, rigida, oppressiva e misticcheggiante, evidente nelle parole e nei gesti della zia, che va in «estasi mistica» nell'oratorio di famiglia, credendo di parlare colla defunta sorella addolorata e piangente, abbandonandosi a visioni che nel Seicento controriformato, durante il quale circolavano numerosi manuali di teologia mistica, non erano rare.<sup>31</sup>

L'errore della nipote continua ad angosciare l'anziana donna, salda nella convinzione di aver operato secondo giustizia: «per voi serbata ho una parola sola: | spiare! Espiare!...». Lo scandalo, il senso di colpa per non aver saputo ben vigilare sui nipoti a lei affidati, la delusione, il fallimento della sua severa educazione sono con ogni probabilità i penosi argomenti dei «colloqui eterei e arcani» colla sorella morta. «Implacata son io? Inesorabile?», chiede stupita al sangue del suo sangue che ha infangato l'immacolato stemma della madre, del padre, di tutta la famiglia. Angelica ne è cosciente, ma il suo peccato l'ha resa madre, e l'amore per il figlio, strappatole appena nato, è la sola rinuncia che non può fare. Da sette anni attende notizie del suo bambino. «La vecchia tace, guardando la madre in angoscia», ma Angelica la minaccia con argomenti che non possono non colpire la zia: «Un altro istante di questo silenzio | e vi dannate per l'eternità! | La Vergine vi ascolta e Lei vi giudica!». E la principessa, temendo la Madonna, risponde. La lunga didascalìa che segue il grido della nipote, devastata dalla morte del bambino, completa il ritratto dell'anziana, una donna impregnata di religiosità ma inflessibile e inclemente, tentata dalla pietà ma più forte di essa, che si rifugia nella preghiera rinunciando a un segno di umanità, a un gesto di conforto. Solo alla fine, dopo aver ottenuto l'assenso di Angelica alla divisione del patrimonio di famiglia, «fa per andare verso la nipote», ma questa, certo non potendo perdonarle di averle sottratto per sempre il figlio e averne taciute per ben due anni la malattia e la morte, la ripaga della sua freddezza ritraendosi, ripetendo al contrario quanto accaduto all'inizio del loro incontro, quando la vecchia l'aveva tenuta a distanza consentendole solo di baciarle la mano. Prima di uscire, la zia «di sulla soglia volge uno sguardo alla nipote» ma, soffocato il moto di compassione, va via.

---

<sup>30</sup> DENIS DIDEROT, *La religiosa* [*La Religieuse*, 1796], nuova traduzione e cura di Susanna Spero, Venezia, Marsilio, 2002, p. 85.

<sup>31</sup> Ne parla anche ZERBI (cfr. *La Signora di Monza*, pp. 748-749).

Come la zia s'abbandona alle sue estasi mistiche nell'oratorio, così la sconvolta Angelica, dopo aver lungamente parlato al suo bambino, chiedendogli un segno che le indichi quando potrà morire e raggiungerlo in cielo, è «come in estasi», e così la trovano le consorelle che tornano dal cimitero. La didascalia dice che «nella semioscurità sembra che le figure bianche, camminando, non tocchino terra». La scena inizia a farsi surreale, come filtrata attraverso lo sguardo della protagonista, scioccata e incosciente («Per amor di mio figlio | smarrita ho la ragione!»), dirà alla Madonna in preda al terrore di morire dannata, sfiorando il tema della follia in monastero, toccato, tra i vari, da Diderot nella *Religieuse* e da Verga in *Storia di una capinera*).

Angelica snocciola significativamente i novenari anfibrachici (trisillabi triplicati) che Boito aveva usati sia per il canto degli angioletti nel paradiso del *Mefistofele* («Sui venti, sugli astri, sui mondi») sia in alcune visionarie fughe dalla realtà («Lontano, lontano, lontano» nel secondo *Mefistofele*, «Laggiù nelle nebbie remote» nella *Gioconda*, «Andrem sopra i flutti profondi» nell'*Ero e Leandro*): «La grazia è discesa, dal cielo | già tutta già tutta m'accende, | risplende! risplende! risplende! | Già vedo, sorelle, la meta...». Nel cielo stellato ha visto il segno richiesto, il «leggiero scintillar di stella» chiesto al figlio morto: «Dentro un raggio di stelle | m'è apparso il suo sorriso, | m'ha detto: Mamma, vieni in Paradiso!». La giornata di maggio propizia questa forzata lettura dei fenomeni naturali: il raggio di sole che indora l'acqua della fonte del chiostro è stato interpretato, poco prima, come «un segno risplendente | della bontà di Dio», una grazia della «Regina di Clemenza» nel mese a lei dedicato: «è il bel sorriso di Nostra Signora | che viene con quel raggio». Per Angelica, dunque, la grazia, «discesa dal cielo», «risplende» mentre scende l'oscurità della sera e una «scintillante cupola di stelle» brilla sulla chiesetta del monastero.

Quando «la notte avvolge il chiostro», al termine di un arco temporale simbolico che si è avviato col tramonto e si chiude nella completa oscurità della morte (dopo il suicidio, «le nubi coprono [...] la luna e le stelle» e «la scena è oscura»), Angelica è sola. Ci si avvicina al cosiddetto «miracolo», una confortante allucinazione, in cui la tenebra è rischiarata solo dalla chiesetta che «sfolgora di mistica luce». Tra i fiori che la monaca usa per avvelenarsi c'è l'«atropo bello», ossia l'*atropa belladonna*, un noto allucinogeno. Sotto gli effetti del veleno, la sua sincera devozione mariana trabocca, e vede apparire la «Regina del conforto, solenne, dolcissima». S'è detto che la figura di Maria, che appare alla suora pentita, è il cuore della leggenda della monaca Beatrice, una sorta di lontano archetipo del libretto, ma Forzano ne modifica il senso, cancellando la funzione edificante e catechetica. Nel suo atto unico, appesantita dal clima controriformato, la centralità della Madonna, che tutto guarda e ascolta («La Vergine vi guarda!», «Ogni parola

è udita | dalla Vergine Pia», «La Vergine vi ascolta») diventa opprimente, quasi ossessiva, soprattutto per Angelica.

L'immagine della Madre delle Madri è continuamente davanti agli occhi della protagonista che, fedele e devota, vi si aggrappa senza tentennamenti: la Vergine esaudisce i desideri, ascolta, è testimone delle azioni, delle parole, e giudica. Ed è motivo di disperazione dopo il suicidio, colla richiesta di grazia (a lei, non al Signore) e la consolante visione. Onnipresente, appiglio e sostegno nella penosa reclusione monastica, la Madonna è la naturale e prevedibilissima allucinazione conclusiva, il solo conforto, la speranza certa del ricongiungimento col figlio morto grazie all'intercessione della misericordiosa Vergine, la *Mater dolorosa* che è l'immagine-simbolo della madre privata del figlio. Al contrario delle altre suore, che pregano anche il Signore, solo una volta Angelica lo nomina, e sempre invocando la Madonna: «O Madre eletta, leggimi nel cuore, | volgi per me un sorriso al Salvatore...». E finanche il succitato ricordo delle parole di Piccarda sui desideri dei beati risulta alterato in senso mariano, poiché al naturale conformarsi alla «divina voglia», al fatto che i desideri delle anime divengano tutt'uno con quelli di Dio (*Pd*, III, 79-81: «Anzi è formale ad esto beato esse | tenersi dentro alla divina voglia, | per ch'una fansi nostre voglie stesse»), si sostituisce l'anticipato intervento della Vergine (il precorrere liberamente al dimandare di coloro che sono «intra ' mortali», di cui parla san Bernardo).

Lungi dall'essere radioso, dunque, il finale di *Suor Angelica* è penosissimo: presenta la morte di una donna stremata dal dolore che, in preda a un veleno allucinogeno, crede di sentire gli angeli cantare («già le sembra udire le voci degli angeli imploranti per lei la Madre delle Madri») e «vede il miracolo compiersi», vede la Madonna e il suo bambino, di cui ignora i tratti ma che le appare «biondo», proprio come la sua «sorellina bionda».<sup>32</sup> Angelica, che proclama che «la morte è vita bella» perché «nel regno delle morte» la Vergine esaudisce ogni desiderio prima ancora che sia formulato, ha la stessa certezza nell'aldilà dimostrata da Floria Tosca, che si getta nel vuoto dando appuntamento a Scarpia «avanti a Dio», mentre Puccini commenta in orchestra colla «melodia disperata»<sup>33</sup> dell'aria del volterriano Mario, convinto del nulla dopo la morte: «E non ho amato mai tanto la vita!».

La musica di *Suor Angelica* termina coll'ultimo respiro, coll'ultimo battito del cuore della protagonista. Dal momento in cui la donna si rende

---

<sup>32</sup> Non sfugga che Forzano scrive: «Suor Angelica vede il miracolo compiersi: la chiesetta sfolgora di mistica luce, la porta si apre: apparisce la Regina del conforto, solenne, dolcissima e, avanti a Lei, un bimbo biondo, tutto bianco...». È lei, soltanto lei, che «vede» tutto ciò; se il miracolo fosse stato reale, infatti, il librettista avrebbe scritto più semplicemente: «Il miracolo si compie» ecc.

<sup>33</sup> GIRARDI, p. 191.

conto delle conseguenze spirituali del suicidio, parte quella che nel cinema è una sequenza in semi-soggettiva, con inquadrature che mostrano il personaggio e quel che vede, il suo punto di vista: il pubblico ascolta ciò che Angelica ascolta, vede ciò che lei vede. Nel libretto, più sinteticamente, il velario scende subito dopo la didascalia «Muore», ma nella partitura si legge: «Suor Angelica cade dolcemente riversa e muore. Il miracolo sfolgora», con una sorta di fermofotogramma che cattura e fissa per pochi attimi ciò che la donna ha visto esalando l'ultimo respiro. In questa che non è «un evento soprannaturale» ma appunto un'allucinazione, come ha definitivamente chiarito Girardi, la donna «può realizzare il suo inappagato desiderio di maternità stringendo il candido simulacro della sua creatura»,<sup>34</sup> il tardivo estremo conforto di un'illusione che svanisce nella morte: il bimbo è morto senza mamma, la mamma credendo di vedere il bimbo.

Benché profumi di cose viste (l'apparizione della Madonna, ma anche il suicidio della religiosa che ricorda, tra l'altro, la Mélanie di La Harpe o la «povera monaca» del romanzo progettato da Leopardi),<sup>35</sup> pure il finale dell'opera è sostanzialmente innovativo. Forzano sottolineò l'originalità del suo soggetto forse temendo che la sua sofisticata operazione passasse per una fantasiosa riscrittura di sentieri battuti ma, quanto e più dello *Schicchi*, *Suor Angelica* è davvero un mosaico originale: un inedito raffinato intreccio di fonti di vario genere, tasselli poetici, reminiscenze, spunti e materiali sapientemente intessuti a elementi nuovi con formidabile e moderno intuito drammaturgico.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 412.

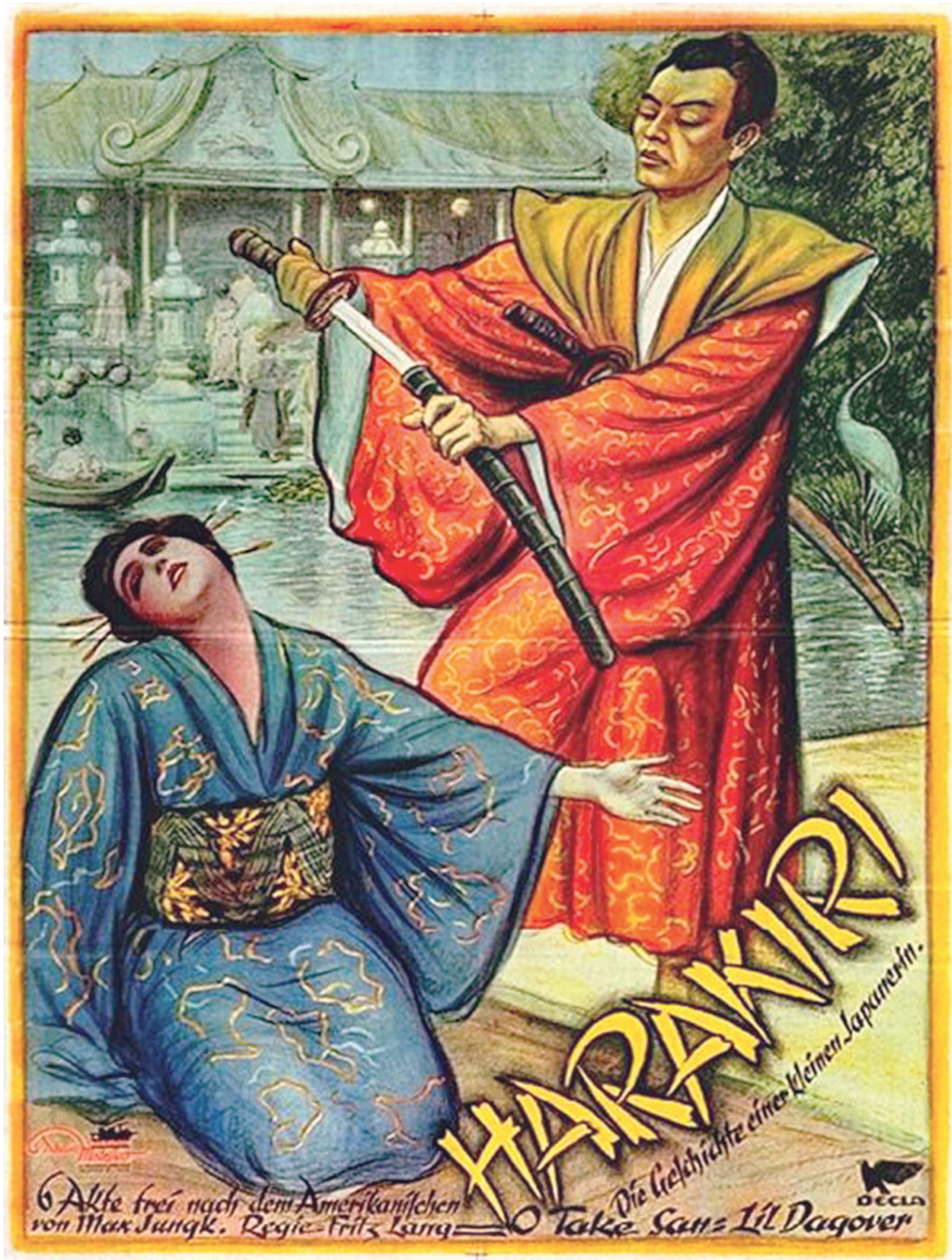
<sup>35</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Storia di una povera monaca. Progetto di romanzo*, con un testo di Monaldo Leopardi e una nota di Angelo Fregnani, Milano, Henry Beyle, 2014; *Id.*, *Disegni letterari*, a cura di Franco D'Intino, Davide Pettinicchio, Lucia Abate, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 83-90.



Annullato



TAV. II. GIUSEPPE PALANTI, *Il principe Yamadori*, figurino per *Madama Butterfly*, «annullato», Archivio storico Ricordi, Milano, MI0285\_C2216013.



Tav. III. FRITZ LANG, *Harakiri*. Die Geschichte einer kleinen Japanerin. Affiche.



4820

Allegato N. 1

Verga

# La Lupa

## Dramma Lirico

in due atti.

## Personaggi

- La gna Lina (La Lupa)
- Gianni Larca
- o Maria
- o Compare Steli
- La Lia Filomena
- x Battista
- x Lina
- Stangialerba
- Stunzio - ragazzo
- Contadini - Contadine - Ragazzi
- Fanciulle - Fanciulli - Incappati

*Handwritten notes in blue ink:*  
 A large bracket groups the names from "Compare Steli" down to "Stunzio".  
 Next to "Compare Steli" is written "Steli".  
 Next to "La Lia Filomena" is written "Lia".  
 Next to "Battista" is written "Battista".  
 Next to "Lina" is written "Lina".  
 Next to "Stangialerba" is written "Stangialerba".  
 Next to "Stunzio" is written "Stunzio".

— La scena è nel contado siciliano —

Tav. V. Pagine da *La Lupa*, dramma lirico in due atti di Giovanni Verga e Federico De Roberto. Libretto manoscritto. Archivio storico Ricordi, Milano, MI0285\_LIBR00150.



a



b

Tavv. VI a-b. Bozzetti di Konstandin Korovin per *La bohème* (Mosca, 1911), quadro primo e quarto (in alto), quadro terzo (in basso). Bolshoi Theatre Museum.

quesada  
 Colon  
 Buenosaires  
 Nessun dissidio con impresa  
 opere non ultimate farò  
 lietissimo d'ansi anno  
 prossimo saluti  
 Puccini

**Indicazioni eventuali abbreviate** (Mod. 30 Teleg. - 1912)

<p>Indicazioni di urgenza</p>	<table border="0"> <tr><td>Urgente</td><td>==P==</td><td>Espresso pagato</td><td>==SP==</td></tr> <tr><td>Espresso pagato a parte</td><td>==SPr==</td><td>Espresso pagato 1</td><td>==SP 1==</td></tr> <tr><td>Espresso pagato urgente a parte</td><td>==SPUr==</td><td>Espresso pagato telegramma</td><td>==SPT==</td></tr> <tr><td>Telegramma collaudato</td><td>==T==</td><td>Espresso pagato lettera</td><td>==SPL==</td></tr> <tr><td>Azione di disimpegno telegramma</td><td>==TDis==</td><td>Di telegrammi in mesi pagato</td><td>==TDis==</td></tr> <tr><td>Azione di disimpegno telegramma urgente</td><td>==TDisU==</td><td>Fermo telegramma</td><td>==TDis==</td></tr> <tr><td>Per prescrizione</td><td>==P==</td><td>Fermo posta</td><td>==P==</td></tr> <tr><td>Per prescrizione pagata</td><td>==Pp==</td><td>Fermo posta raccomandata</td><td>==PpR==</td></tr> <tr><td>Posta raccomandata</td><td>==R==</td><td>I Indici</td><td>==I==</td></tr> <tr><td></td><td></td><td>Comunicare tutti Indici</td><td>==IAl==</td></tr> </table>	Urgente	==P==	Espresso pagato	==SP==	Espresso pagato a parte	==SPr==	Espresso pagato 1	==SP 1==	Espresso pagato urgente a parte	==SPUr==	Espresso pagato telegramma	==SPT==	Telegramma collaudato	==T==	Espresso pagato lettera	==SPL==	Azione di disimpegno telegramma	==TDis==	Di telegrammi in mesi pagato	==TDis==	Azione di disimpegno telegramma urgente	==TDisU==	Fermo telegramma	==TDis==	Per prescrizione	==P==	Fermo posta	==P==	Per prescrizione pagata	==Pp==	Fermo posta raccomandata	==PpR==	Posta raccomandata	==R==	I Indici	==I==			Comunicare tutti Indici	==IAl==	<p>Ufficio Telegrafico</p> <p style="font-size: 2em; text-align: center;">Telago</p>
Urgente	==P==	Espresso pagato	==SP==																																							
Espresso pagato a parte	==SPr==	Espresso pagato 1	==SP 1==																																							
Espresso pagato urgente a parte	==SPUr==	Espresso pagato telegramma	==SPT==																																							
Telegramma collaudato	==T==	Espresso pagato lettera	==SPL==																																							
Azione di disimpegno telegramma	==TDis==	Di telegrammi in mesi pagato	==TDis==																																							
Azione di disimpegno telegramma urgente	==TDisU==	Fermo telegramma	==TDis==																																							
Per prescrizione	==P==	Fermo posta	==P==																																							
Per prescrizione pagata	==Pp==	Fermo posta raccomandata	==PpR==																																							
Posta raccomandata	==R==	I Indici	==I==																																							
		Comunicare tutti Indici	==IAl==																																							

Il Governo non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio della telegrafia.  
 Le tasse riscosse in meno per errore od in seguito a rifiuto e irreperibilità del destinatario devono essere completate dal mittente.  
 Il destinatario è invitato a firmare la ricevuta presentata dal fattorino ed a segnargli la data e l'ora della consegna del telegramma. In mancanza di tali indicazioni il destinatario perde il diritto a reclamare in caso di ritardo nella consegna.

Ricevuto il 22-5-1918 ore 9,18  
 Pel circuito N.º 1654 Ricevuto in



Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa centrale, e per telegrammi interesi e con cura posta esteri di seguito su una scala di ore all'altra.  
 Nei telegrammi europei in caratteri romani il primo numero dopo il nome del luogo di origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello delle parole, gli altri la data, l'ora e i minuti dalla presentazione.

QUALIFICAZIONE	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM.	PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE		VIA E INDICAZIONI EVENTUALI O UFFICI
					Giorno e mese	Ora e minuti	
	Telago da	Milano h	689	13	21	16-5	Vistato

Compiuti telegrafare stop Confermo farò lietissimo  
 riferire anno prossimo mie opere Colon e non altro trattare  
 Buenos Aires naturalmente domo finora conoscere impresa  
 vincitore concorso per necessari accordi stop. Diffena pron  
 ta seconda bozza Schicchi spedire non posso muovermi causa  
 indisposizione Clausetti e Volcarengli ma spero riunire  
 presto abbracci  
 Tito Ricordi

Tav. VII. Telegramma di Tito Ricordi, datato 22 maggio 1918, a Giacomo Puccini con relativa minuta di risposta. Archivio Puccini - Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, Torre del Lago.

# BUSSOTTI OPERA BALLET

Sylvano Bussotti

## QUASI LA FANTASIA

SECONDO LIBRO

Poemi e versioni dell'autore per voci accompagnate

1

## PUCCINI A CACCIA

Poemetto per voce invisibile,  
Fisarmonica da concerto,  
Percussioni



b.o.b.

FRANCESCO BELLOTTO

MADAMA DRAGONFLY:  
ECHI PUCCINIANI IN *HARAKIRI* DI FRITZ LANG

Alla Kammerlichtspiele e al Lichtspielhaus si è visto il film della Decla. Ha suscitato grande interesse. E meritatamente. La trama dell'opera, basata sul libretto dell'opera di Puccini *Madame Butterfly*, è efficace e non manca delle necessarie scene toccanti.<sup>1</sup>

Il leggendario produttore cinematografico Erich Pommer (Hildesheim, 1889-Los Angeles, 1966) fondò a Berlino la Decla Film Gesellschaft nel 1918. Nel primo anno di attività mise in lavorazione almeno una ventina di titoli.<sup>2</sup> Fra questi, ben due riprendevano soggetti pucciniani:<sup>3</sup> il primo era *Tosca* per la regia di Alwin Neuss (Colonia, 1879-Berlino, 1935) e in verità non fu mai girato; il secondo era *Madame Butterfly* diretto da Otto Rippert (Offenbach sul Meno, 1869-Berlino, 1940) che alla fine uscì col titolo di *Harakiri*.<sup>4</sup> Questa pellicola è l'argomento del presente studio.

---

<sup>1</sup> «In den Kammerlichtspielen und im Lichtspielhaus sah man den Decla-Film. Er hat größtes Interesse erregt. Verdienterweise. Der [sic] Handlung des Stückes, dem Libretto der Puccini-Oper *Madame Butterfly* nachgebildet, ist wirksam und entbehrt der notwendigen Rührszenen nicht» (le traduzioni ove non diversamente indicato, sono mie); CHRISTIAN FLÜGGEN, *Harakiri*, «Deutsche Lichtspiel-Zeitung», VIII/6, 7 Febbraio 1920, p. 2. Il cronista recensisce la *première* di Monaco. Documento trascritto nel sito *Filmhistoriker* a cura di Olaf Brill, <http://www.filmhistoriker.de/films/harakiri.htm> (ultimo accesso 7 settembre 2022).

<sup>2</sup> I film effettivamente prodotti furono: *Frauenruhm*; *Die Spinnen* (prima e seconda parte); *Das Cabinet des Dr. Caligari*; *Verbrechertum*, *Spiritismus und Liebe*; *Halbblut*; *Die Ehe der Frau Mary*; *Der falsche Schein*; *Das ewige Rätsel*; *Die Insel der Glücklichen*; *Wolkenbau und Flimmerstern*; *Die Frau mit den Orchideen*; *Harakiri*; *Der Weg, der zur Verdammnis führt* (prima e seconda parte); *Die Pest in Florenz*; *Die Rache ist mein*; *Bettler-GMBH*. Cfr. [https://www.filmportal.de/institution/decla-film-ges-holz-co-berlin\\_330b4a2996b944c9bda4cdc1c5ea7518](https://www.filmportal.de/institution/decla-film-ges-holz-co-berlin_330b4a2996b944c9bda4cdc1c5ea7518) (ultimo accesso 21 novembre 2022).

<sup>3</sup> L'annuncio dei due titoli venne pubblicato in «Der Kinematograph», XII/595, 29 Maggio 1918; cfr. BRILL, *Filmhistoriker*.

<sup>4</sup> Il titolo definitivo e completo si desume dal manifesto pubblicitario che accompagnò la distribuzione. La formulazione *Madame Butterfly* compare invece nelle inserzioni pubblicate nel

Otto Rippert, forse il più affermato regista cinematografico tedesco di quello scorcio di anni, era la prima firma della serie più importante della casa produttrice, la Decla-Weltklasse. L'artista era impegnato nel *kolossal Die Pest in Florenz*, i cui lavori andavano a rilento. Perciò all'inizio dell'estate 1919 il produttore decise di sollevarlo dall'incarico affidando la pellicola a un artista decisamente di minor rango che per la casa produttrice si occupava della serie 'rosa' *Decla-Frauen-Klasse*, Josef Coenen (Colonia, 1885-1941 ca.).<sup>5</sup> Alla fine Pommer fu costretto a un'ulteriore surrogazione: Coenen in quel biennio recitò in due produzioni, diresse ben sei film come regista e seguì come direttore artistico, consulente e talvolta sceneggiatore altre quattro pellicole della Decla.<sup>6</sup>

Fu così che si optò per un terzo artista, non senza azzardo: il prescelto, Fritz Lang (Vienna 1890-Beverly Hills 1976), era noto allora soprattutto come attore comprimario e sceneggiatore.<sup>7</sup> Come regista non aveva un *curriculum* paragonabile a quello degli altri due. Lang stava girando la prima parte di *Die Spinnen*, inserito nella serie *Abenteurerklasse*.<sup>8</sup> Nella breve pausa di lavorazione fra prima e seconda parte del film, Pommer bloccò di peso ad Amburgo, nel parco etnografico Carl Hagenbeck, il gruppo creativo e gran parte degli attori scritturati per girare la nuova tragedia giapponese. Pommer era notoriamente un genio della *leadership*, famoso per la sua capacità contagiosa di coinvolgimento delle maestranze: in quello scorcio di mesi fece realizzare a Lang sette pellicole come regista,<sup>9</sup> scrivere undici sceneggiature,<sup>10</sup> recitare tre film di Rippert e collaborare come assistente a due episodi d'un film seriale.<sup>11</sup> E da tali fatiche Lang traeva pure divertimento: «Erich Pommer fu per me un amico più che un pro-

---

1918 su «Der Kinematograph», cit. nella nota 4, in «Lichtbild-Bühne» XI/23, 8 giugno 1918, p. 3, ivi, XI/25, 22 giugno 1918, p. 64, e in «Der Film» III/37, 14 settembre 1918 (BRILL, *Filmhistoriker*).

<sup>5</sup> Il suo nome associato al film compare la prima volta nel «Film-Kurier», I/2, 2 giugno 1919, p. 3. «"Butterfly", ein Filmdrama von Max Jungk wird mit Lil Dagover in der Hauptrolle unter der Regie von Joseph Coenen bei der Decla-Film-Gesellschaft hergestellt.» BRILL, *Filmhistoriker*.

<sup>6</sup> Questi i titoli: *Das ewige Rätsel*, *Die Ehe der Frau Mary*, *Die Insel der Glücklichen*, *Phantome des Lebens*, *Wolkenbau und Flimmerstern*, *Die blonde Loo*.

<sup>7</sup> Per la precisione, prima di *Harakiri*, Lang aveva diretto (sempre per Pommer) due pellicole andate perdute: *Hallblut* e *Der Herr der Liebe*.

<sup>8</sup> Le due parti s'intitolavano *Der goldene See* e *Das Brillantenschiff*.

<sup>9</sup> *Halbblut*, *Der Herr der Liebe*, *Die Spinnen* (prima e seconda parte), *Harakiri*, *Das wandernde Bild* (distribuzione 1920), *Vier um die Frau* (distribuzione 1920).

<sup>10</sup> *Halbblut* (Fritz Lang, 1919); *Die Spinnen* (Fritz Lang, 1919 e 1920); *Wolkenblau und Flimmerstern* (Josef Coenen, 1919); *Totentanz* (Otto Rippert, 1919); *Die Rache ist mein* (Alwin Neuß, 1919); *Die Pest in Florenz* (Otto Rippert, 1919); *Lilith und Ly* (Erich Kober, 1919); *Die Frau mit den Orchideen* (Fritz Lang, 1919); *Bettler GmbH* (Alwin Neuß, 1919).

<sup>11</sup> *Die Herrin der Welt* (episodi secondo e terzo), per la regia di Joe May.

duttore. Guadagnavo poco ma ero contento di poter fare del cinema». <sup>12</sup> Anche se ben conosciamo le motivazioni politiche, sociali, intellettuali di quel grande paese che si stava risollevando dal disastro della prima guerra mondiale, si rimane pur sempre sbalorditi dall'impetuoso miracolo di creatività sorgiva dei primi anni della Repubblica di Weimar. E Pommer, con la sua compagnia cinematografica, nella consapevolezza d'essere nell'epicentro d'esplosione della forma d'arte occidentale più nuova, più popolare e più libera, si pone da spavaldo pioniere alla famelica conquista del mercato mondiale. Tra 1918 e 1922 la Decla consegnerà al pubblico tra i 24 e i 26 titoli per ogni anno d'attività. <sup>13</sup>

### 1. PUCCINI RINNEGATO?

È risaputo come in questa prima stagione del cinematografo i produttori cercassero voracemente di riversare su pellicola racconti già noti in grado di attirare il maggior numero di spettatori. E il teatro d'opera rappresentava ancora un formidabile cespite di storie in grado di affascinare le folle con le sue epopee, le evocazioni di ambienti sontuosi, mondi remoti e fantastici, passioni tanto violente da apparire quasi ultraterrene. Tutte le case cinematografiche dell'epoca, pressoché senza eccezioni, avevano a catalogo adattamenti delle opere più popolari di autori come Verdi, Bizet, Puccini e Wagner. <sup>14</sup> Coerentemente, una delle prime inserzioni pubblicitarie della Decla, siamo nel giugno 1918, così recitava: «Madame Butterfly. FILM-DRAMA nach dem Inhalt der gleichnamigen Oper von PUCCINI. Regie: OTTO RIPPERT». <sup>15</sup>

L'ispirazione all'opera inizialmente era esplicitamente dichiarata. Ma con lo scorrere dei mesi questa filiazione viene man mano offuscata, tanto che – oltre al cambiamento del titolo da *Madame Butterfly* in *Harakiri* – negli annunci successivi al 1918, nei manifesti e nei titoli di testa rimaneva la derivazione da Belasco («6 Akte frei nach dem Amerikanischen») <sup>16</sup> ma non

<sup>12</sup> LOTTE H. EISNER, *Fritz Lang* [F.L., 1976], Milano, Mazzotta, 1978, p. 14.

<sup>13</sup> Pur ammettendo che le tecniche e gli *standard* di allestimento e produzione fossero totalmente differenti da quelli odierni, bisogna altresì convenire che tali numeri hanno del miracoloso, soprattutto considerando che in mezzo a questa pletora di titoli troviamo svettare anche non pochi celebri capolavori.

<sup>14</sup> Sulla questione, assai complessa e dibattuta, si legga almeno MARCIA J. CITRON, *Opera on screen*, New Haven, Yale University Press, 2000.

<sup>15</sup> Pubblicata sulla «Lichtbild-Bühne», XI/23, 8 giugno 1918, p. 34; BRILL, *Filmhistoriker*.

<sup>16</sup> Si parla di sei atti perché la pellicola era evidentemente suddivisa, nella sua versione completa, in sei rulli.

quella dal compositore lucchese. È però evidente come la Decla anche nel 1919 continuasse a muoversi sul filo dell'ambiguità: il titolo completo della pellicola è infatti *Harakiri. Die Geschichte einer kleinen Japanerin* e il titolo della prima versione in lingua tedesca dell'opera di Puccini era *Die kleine Frau Schmetterling. Tragödie einer Japanerin*, in sospetta assonanza.<sup>17</sup> Tant'è che i giornalisti presenti alla *première* del film continuarono imperterriti a scrivere della derivazione dall'opera di Puccini, come nella citazione qui pubblicata in esergo.<sup>18</sup> John Mucci e Richard Feltnagle, basandosi sulle argomentazioni di Georges Sturm,<sup>19</sup> hanno recentemente ipotizzato che il 'camuffamento' fosse dovuto a questioni relative a diritti d'autore:

The fact that the title of the film was announced as *Madame Butterfly* and a year passed before the film resurfaced as *Harakiri* suggests that Pommer might have announced the film before he had secured the rights from Ricordi, Puccini's publisher.<sup>20</sup>

Tuttavia dai *Copialettere* non risulta essere intercorsa corrispondenza fra Pommer e Casa Ricordi, né si ha notizia di accordi o contenziosi sulla materia.<sup>21</sup> Ed è però anche abbastanza logico immaginare un atteggiamento di cautela della Decla: in quest'ottica forse si spiegherebbe anche perché l'annunciata *Tosca* sparì dalla pianificazione editoriale della casa cinematografica. Mucci e Feltnagle ipotizzano inoltre che l'uscita recente della *Madame Butterfly* della Paramount,<sup>22</sup> film in cui il finale di Belasco appare bizzarramente distorto, potesse aver spinto Pommer a stimare poco

<sup>17</sup> Pubblicata da Ricordi nel 1907 nella traduzione di Alfred Brüggemann.

<sup>18</sup> Per quanto sulla loro affidabilità ci sarebbe da eccepire. Tra le fonti della sceneggiatura ad esempio non pochi citano anche *The Mikado* di Gilbert e Sullivan e soprattutto *The Geisha* di Jones, che francamente hanno in comune con il film di Lang solamente l'ambientazione geografica. Interessante però leggere come alla *première* berlinese l'orchestra chiamata ad accompagnare la proiezione avesse suonato appunto pagine dai due lavori citati: così Karl Figdor su «Erste Internationale Film-Zeitung», XII/50, 20 dicembre 1919, p. 32: «Im Orchester Melodien der *Geisha* und des *Mikado* mit ein paar verirrten spanischen Rythmen», BRILL, *Filmhistoriker*. Probabilmente l'equivoco nei cronisti nacque dunque dalla sovrapposizione indebita. Purtroppo Karl Figdor e gli altri giornalisti non forniscono notizie più circostanziate sulla 'scaletta', né sui responsabili artistici della parte musicale.

<sup>19</sup> GEORGES STURM, *Die Circe, der Pfau und das Halbblut: Die Filme von Fritz Lang 1916-1921*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001, p. 51.

<sup>20</sup> JOHN MUCCI, RICHARD FELTNAGLE, *Strange Butterfly: Fritz Lang's Harakiri (1919)*, in *Woman in the Moon-The Musical* (<https://womaninthemoon-themusical.com/strange-butterfly>; ultimo accesso 21 novembre 2022). Il sito è dedicato ai film di Lang realizzati assieme a Thea Von Harbou, sua seconda moglie e sceneggiatrice delle pellicole più importanti del periodo tedesco.

<sup>21</sup> Si vedano gli indici delle annate dal 1918 al 1921 in <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/collection-indici/> (ultimo accesso 21 novembre 2022).

<sup>22</sup> *Madame Butterfly* di Sidney Olcott, con Mary Pickford (1915).

prudente chiedere diritti d'utilizzo del titolo per un'ulteriore alterazione cinematografica. E pure, per logica, ci si chiede: se il problema era quello di evitare guai con gli autori, perché il film venne comunque pubblicizzato come derivato «dall'originale americano»? La storia ci insegna che David Belasco aveva ottimi avvocati ed era attento almeno quanto Ricordi alla tutela delle sue creazioni. E la pellicola, come detto, era destinata alla distribuzione mondiale, Stati Uniti compresi.

Insomma, anche se non sappiamo esattamente quali fossero le ragioni, sta di fatto che la Decla adottò un trattamento che si discostava significativamente dai modelli. Mucci e Felnagle descrivono la pellicola come «A strange Butterfly», realizzata da un «Reluctant Director», proprio perché Lang oggi giorno è noto come autore di strepitose pellicole di genere completamente diverso. Per *Harakiri* sarebbe stato perciò vittima di una discutibile imposizione di Pommer: «Lang was a completely absurd choice to direct this film».<sup>23</sup>

La mia opinione è diversa: tanto per cominciare, la sceneggiatura di *Harakiri* non può essere considerata in alcun modo un aggiustamento di comodo, ma rappresenta un complesso e raffinato lavoro di redirezionamento del nucleo narrativo originario. La *Decla-Weltklasse* era la serie più importante della casa produttrice: non fu per niente un caso che Pommer affidasse la stesura del testo a Max Jungk.<sup>24</sup> Questo interessantissimo intellettuale ricopriva l'incarico di *dramaturg* del Teatro della Königgrätzer Straße, vale a dire la sala berlinese dove avevano trovato casa i registi e i testi dell'avanguardia europea secondo la più pura e aggiornata temperie artistica del periodo. Voglio dunque pensare alle modalità operative di un grande *dramaturg* novecentesco per comprendere appieno il procedimento genetico del film.<sup>25</sup> E parlo segnatamente della figura professionale d'un *dramaturg* perché mi sembra non solo la più calzante per la descrizione del lavoro svolto sul testo di *Harakiri*, ma anche per la familiarità del sistema teatrale tedesco con una metodica che riusciva felicemente a coniugare gli aspetti più raffinati dell'interpretazione del testo agli aspetti più pragmatici dell'allestimento. E tutto questo procedimento di riscrittura avvenne con

---

<sup>23</sup> MUCCI, FELNAGLE, *Strange Butterfly* (<https://womaninthemoon-themusical.com/strange-butterfly>).

<sup>24</sup> Max Jungk – all'anagrafe David Baum – fu attore, *dramaturg*, scrittore, sceneggiatore. Nato il 27 maggio 1872 a Miskowitz e morto a Praga nel 1937, dal 1908 al 1926 lavorò come *dramaturg*, regista, direttore di scena e attore al Theater in der Königgrätzer Straße und Komödienhaus di Berlino. È stato sceneggiatore di oltre quaranta film fino al 1933, anno in cui lasciò la Germania perché escluso dalla *Reichsfilmkammer* in quanto «non ariano». Cfr. Appendice.

<sup>25</sup> Il rimando d'obbligo è al volume di CLAUDIO MELDOLESI e RENATA MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

buona probabilità sotto la supervisione del regista-sceneggiatore Lang, che – come molti studiosi concordano – «would become notorious for rewriting other people’s screenplays that he had been given to direct».<sup>26</sup>

*Harakiri* non arriverà forse ai risultati eccezionali di film come *Metro-polis*, *Das Testament des Dr. Mabuse* o «*M*»: «When the film was restored and presented to modern audiences, it was seen as a delicate and mannered work by Lang’s later measure».<sup>27</sup> Tuttavia non si tratta affatto di un *B-movie*: anche grazie all’apporto creativo di Max Jungk, Max Fassbänder e Heinrich Umlauff,<sup>28</sup> rivela una mano autoriale già molto incisiva e alcuni atteggiamenti idiomati del regista maturo quali, fra l’altro: la ricostruzione maniacale del dettaglio; uno stile di recitazione credibile ed efficace (ben distante dalle ‘maniere’ teatrali di verismo, simbolismo o espressionismo);<sup>29</sup> attenzione scientifica al contesto storico/geografico; lettura finemente psicologica dei personaggi; uso della cinepresa in chiave programmaticamente pittorica; interesse per l’esotismo inteso come ‘luogo dell’anima’.

## 2. LA SCENEGGIATURA

*Harakiri* fu considerato perduto finché in Olanda non se ne rintracciò un positivo di qualità purtroppo piuttosto scadente. Grazie al restauro finanziato dalla Murnau Stiftung con il supporto del Nederlands Filmmuseum e della Cineteca del Comune di Bologna,<sup>30</sup> il film fu restituito al pubblico nel 1987.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> MUCCI, FELNAGLE, *Strange Butterfly* (<https://womaninthemoon-themusical.com/strange-butterfly>).

<sup>27</sup> PATRICK MCGILLIGAN, *Fritz Lang: The Nature of the Beast*, New York, St. Martin Press, 1997; rist. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 60.

<sup>28</sup> Rispettivamente direttore della fotografia, scenografo e costumista. Cfr. Appendice.

<sup>29</sup> Se vogliamo, l’unico personaggio che recita ‘sopra le righe’, soggetto ad una caratterizzazione che appare un po’ datata, è il Bonzo, la cui natura molto deve alla moda del *fanta-horror* così in voga nella cinematografia tedesca di quegli anni.

<sup>30</sup> Storia del recupero, del restauro, assieme a una prima valutazione critica della pellicola si trova in NICOLA MAZZANTI, LUIGI PINTARELLI, *La trama della Setta, Il restauro di «Harakiri»*, «Cinegrafie», 7, 1994, pp. 22-26.

<sup>31</sup> Con la suggestiva colonna sonora di Aljoscha Zimmermann. Ho conosciuto il film grazie a una copia a bassa definizione consultabile su Youtube: <https://youtu.be/EMaBzb243t8> (ultimo accesso 9 settembre 2022). Nel portale di Archive.org è stoccata anche una scadentissima copia con gli intertitoli olandesi: <https://archive.org/details/Harakiri1919fritzLang> (ultimo accesso 21 novembre 2022). Ne esistono tuttavia in commercio due riversamenti un po’ più accurati in DVD e Blu Ray pubblicati da Kino Lorber. Sono copie digitali realizzate col patrocinio della Murnau Stiftung e derivano dalla medesima matrice del 1987, compresa la sonorizzazione. Cambia la grafica e gli intertitoli sono tradotti in inglese. Questi i riferimenti videografici: 1) *Fritz Lang: The Early Works*, Kino classics, DVD 2012 (Kino Lorber, K1092, UPC

Occorre premettere che la copia olandese è significativamente più corta rispetto alle pellicole descritte dai visti di censura del 1920/21. In particolare, il confronto con la descrizione dell'esemplare più completo<sup>32</sup> rivela che mancherebbero all'appello circa mille metri: gli ottantasette minuti attuali erano in origine più di centotrentasette. Tuttavia non dobbiamo pensare che la versione superstite sia artisticamente inattendibile: la copia, pur avendo evidenti lacune, non ha salti logici e possiede un certo equilibrio fra le diverse parti. La narrazione – seppur accorciata – risulta compiuta, abbastanza fluida, anche se la laconicità di alcuni episodi ci induce a immaginare omissioni di dettagli, sfumature e digressioni.<sup>33</sup> La tecnica di montaggio rivela in ogni caso una mano esperta e tutt'altro che grossolana. È dunque verosimile ipotizzare che questa 'versione breve' del film fosse stata confezionata da qualcuno molto vicino ai primi autori.

La sceneggiatura del film pone come ossatura narrativa il dramma *Madame Butterfly* di David Belasco, dal racconto di Luther Long. Tuttavia, Max Jungk, esattamente come era avvenuto nel caso del libretto pucciniano, decise di ampliarne il percorso drammatico. Nel dramma americano il sipario si apriva due anni dopo la partenza di Pinkerton da Nagasaki: l'azione – genialmente – rimetteva in moto quel 'tempo interrotto' rappresentato dalla estenuante attesa di Cio Cio San. L'opera di Puccini ha in più un intero atto,<sup>34</sup> una sorta di prologo in cui lo spettatore assiste al 'matrimonio giapponese' di Benjamin Franklin Pinkerton. Tra il primo e il secondo atto dell'opera trascorrono tre anni. L'antefatto del film è ben più ampio: occupa due terzi del lavoro. Jungk non si interessa al matrimonio e invece inserisce nuove zone narrative recuperandole da altre fonti. Schematicamente:

- 1) l'ambiente del consolato che deriva dal racconto di Luther Long;
- 2) il mondo delle sale da the con le sue Geishe che si deve a *Madame Chrysantème* di Pierre Loti;<sup>35</sup>
- 3) il contesto sociopolitico che rievoca gli anni del *Bakumatsu*, alla fine del periodo Edo;

---

7-38329-10922-6); 2) *Fritz Lang: The Silent Films (1919-1929)*, Kino Classics, BD 2017 (Kino Lorber, K20997, UPC 7-38329-20997-1).

<sup>32</sup> Visto n. 1770, Berlino 1921. Cfr. Appendice.

<sup>33</sup> Di alcune di queste scene tagliate rimane traccia nel racconto dei primi recensori. Cfr. BRILL, *Filmhistoriker*.

<sup>34</sup> Sarebbero stati due se si fosse realizzato anche l'atto del consolato, eliminato nel corso del lungo processo genetico dell'opera.

<sup>35</sup> Il romanzo venne pubblicato da Calmann-Lévy nel 1887 a Parigi. Come noto, Loti utilizzò come base il proprio diario di viaggio del 1885: in quell'anno lo scrittore aveva contratto in Nagasaki un matrimonio 'temporaneo' con O'-Kiku-San (Kiku in giapponese significa, appunto, crisantemo).

- 4) il quadro psicologico, l'estrazione sociale, non pochi dettagli (tra i quali il nuovo nome della protagonista – O' Také San – e la sua cultura 'occidentalizzata') che sono invece da riferire agli scritti di Eleonore Mary Haggard, Baronessa D'Anethan, che in epoca vittoriana fu autrice di alcuni romanzi d'ambientazione giapponese di buon successo fra i quali *The twin-soul of O' Také San*.<sup>36</sup>

Ma non basta: su queste quattro fonti e sul dramma di Belasco, Jungk ha innestato anche elementi originali. In particolare, le novità più marcate nell'intreccio riguardano i due oppositori della trama, il Bonzo e Také. Il Bonzo come personaggio inquietante era praticamente un'invenzione dell'opera di Puccini: anche attraverso la musica era diventato l'incarnazione della estraneità della «rinnegata» rispetto al suo ambiente nativo.<sup>37</sup> Tra l'altro, il dramma di Belasco non aveva fra i suoi personaggi il Bonzo: è l'opera musicale a creare quel *topos* della maledizione rievocato con insistenza nella sceneggiatura. Nel film il Bonzo rimane un pericolo, ma partecipa alla trama con maggiore intensità. Per Lang non è custode di un integralismo politico/religioso:<sup>38</sup> è molto prosaicamente un lussurioso che

<sup>36</sup> London, Stanley Paul, 1914. La copia consultata è conservata presso la Bibliothèque royale de Belgique.

<sup>37</sup> Su questo aspetto cfr. GIRARDI, p. 228.

<sup>38</sup> Tra l'altro Také, a differenza di Cio-Cio-San, non diventa cristiana rinnegando religione e cultura: la nobile fanciulla rimane espressione perfettamente consonante al contesto tradizionale giapponese. È proprio il *villain* Bonzo l'unico a infrangere i precetti buddisti, tanto che Matahari lo caccerà di scena accusandolo di essere sacrilego «Ga heen, niet om Buddhasheiligen dienst was het je te doen. Je wilde slechts je eigen wraak bevredigen!» («Vattene, non è per il servizio sacro di Buddha che ti preoccupi. Volevi solo soddisfare la tua vendetta!»). Qinna Shen, in un recente e interessantissimo saggio arriva a conclusioni differenti, attribuendo il ritratto oltraggioso del buddismo alla «combination of Orientalist-tinged adoration for and imperialist-impacted abhorrence toward Japan, a result of Japonisme in the art-historical and cultural sphere and Japan-bashing in the sociopolitical arena at the turn of the century». Cfr. QINNA SHEN, *Implicating Buddhism in Madame Butterfly's Tragedy: Japonisme and Japan-Bashing in Fritz Lang's «Harakiri» (1919)*, in *East Asian-German Cinema: The Transnational Screen, 1919 to Present*, a cura di Joanne Miyang Cho, New York, Routledge, 2021, pp. 27–58. Sulla medesima questione, cfr. anche DAISUKE MIYAO, *The Hand of Buddha: «Madame Butterfly» and the Yellow Peril in Fritz Lang's «Harakiri» (1919)*, «Quarterly Review of Film and Video», xii/8, 2016, pp. 707-721. In sintesi, considerata dalla prospettiva storico-politica adottata dalla Shen, la trama proporrrebbe lo spostamento della colpa principale da Olaf alla brutalità culturale dei giapponesi: «the film leaves no doubt that the Japanese monk is a greater evil than the white officer, resulting in a de facto indictment of Buddhism». Le ragioni contestuali adottate dalla Shen per definire la pellicola come sottomessa a un pregiudizio *yellow-face* sono precise e condivisibili, ma la complessità psicologica dei personaggi messa in campo da Jungk e Lang mi sembra che debordi abbondantemente da questi confini, sgretolando – come cercherò di rendere evidente in questo studio – l'immaginario a blocchi contrapposti a favore di un immaginario popolato da coscienze singole: nella sceneggiatura incontriamo danesi nobilmente leali e danesi squalidamente infami, giapponesi fedelmente compassionevoli e giapponesi rozzamente crudeli.

vuole rinchiodare la fanciulla nel monastero per poterne disporre.<sup>39</sup> È la mano del potere corrotto. Il Bonzo recitato da Georg John assume tratti inquietanti, è un mostro-demone alla stregua dei personaggi di Conrad Veidt o Bela Lugosi. È presenza subdola e ossessiva che – con movenze rallentate da rettile –<sup>40</sup> perseguita la ragazza. Quest'ultima, Také, subisce invece una vera metamorfosi psicologica, vorrei dire 'psichiatrica': Lang infatti ritrae in carne ed ossa quel padre suicida che nei modelli letterari e teatrali veniva semplicemente evocato attraverso un motto. Questa novità introduce nel decorso drammatico un elemento di complessità del tutto inedito.

### 3. IL FILM

La narrazione prende l'avvio per le affollate strade di Nagasaki: il principe Daimyo Tokugawa sta facendo rientro a casa dall'Europa.<sup>41</sup> È un diplomatico richiamato in patria dall'occidente. Il suo *clan* è al governo quando vengono sottoscritti una serie di trattati che sanciscono l'apertura al commercio dei porti di Yokohama, Kōbe, Nagasaki, Niigata e Hakodate. Proprio a causa di tali accordi – giudicati dai conservatori troppo favorevoli agli stranieri – i Tokugawa perdono il controllo del paese dopo due secoli di predominio. L'inizio della vicenda è dunque da collocare presumibilmente tra 1867 e 1868, al termine del periodo Edo.<sup>42</sup>

La giovane figlia del Daimyo, Také, sta giocando in giardino con un *ottoké* di stoffa,<sup>43</sup> quando il suo sguardo passa dal volto del pupazzo a quello del padre appena arrivato: viene accolto con estrema, affettuosa, felicità. Entrano assieme in casa, e la prima cosa che Také gli racconta è la 'perse-

---

<sup>39</sup> La tipologia del personaggio «Gran sacerdote lussurioso» è, di fatto, una figura ricorrente nel cinema muto degli anni Dieci: basti pensare, ad esempio, allo *Schiavo di cartagine* (Omegna, Ambrosio e Maggio, 1910), *Gli ultimi giorni di Pompei* (Rodolfi e Caserini, 1913), *Cabiria* (Pastrone, 1914) e *The soul of Buddha* (J. Gordon Edwards, 1918).

<sup>40</sup> Qui, come in altri film di Lang, rimane il sospetto che il regista volesse che i suoi personaggi negativi, depositari del male assoluto, fossero contemporaneamente un po' comici. Alla fine dei conti, tutto questo agitarsi, maledire e desiderare l'illecito non porta alcun vantaggio: alla luce della filmografia successiva, per Lang questo atteggiamento potrebbe essere una sorta di denuncia sarcastica della prepotenza politica.

<sup>41</sup> Per la precisione, nel film la grafia del cognome è «Tokuyawa», mentre la nobile famiglia del Daimyo (realmente esistita) era «Tokugawa».

<sup>42</sup> La datazione è dedotta dalle circostanze raccontate: l'accordo commerciale con la Danimarca risale al 1867 e la morte di Také avviene quattro anni dopo. Il periodo era anche caratterizzato dalla persecuzione dei dignitari filo-occidentali.

<sup>43</sup> Lang usa tre bambole di stoffa: due femminili e una maschile, poste a più riprese sull'altare in casa di Také. Gli *Ottoké* rappresentano tradizionalmente gli antenati: essendo tre, forse Lang pensava a una proiezione simbolica della famiglia del Daimyo. Quando Také decide di portarne uno in voto al perfido Bonzo sceglie quello a lei più caro, quello maschile.



Fig. 1. Georg John, *il Bonzo*.

cuzione' subita durante la sua assenza ad opera dei monaci buddisti. L'inquadratura successiva ci porta nel tempio e ci presenta il Bonzo. Il costume adoperato (Fig. 1) sembra ispirarsi precisamente alla tradizione pucciniana: la somiglianza coll'abito disegnato da Palanti nel 1904 (Fig. 2)<sup>44</sup> è evidente. Con ogni probabilità Lang potè vedere l'opera a Parigi – dove abitò fino al 1914 –<sup>45</sup> nella celeberrima messinscena di Albert Carré.<sup>46</sup>

Il Daimyo appena arrivato apre le valigie piene di regali europei per la figlia: fra questi un grande orso di *peluche* che la ragazza nasconde in un'altra stanza appena sopraggiunge il Bonzo per conferire col padre.<sup>47</sup> È venuto a reclamare Také perché la fanciulla ormai ha raggiunto l'età per diventare sacerdotessa del Bosco Sacro. Il Daimyo rifiuta di obbedire: vuole rispettare la volontà della figlia che – sapendosi in pericolo – non ha nessuna intenzione di andare a vivere in prossimità del tempio. Il Bonzo si altera e allontanandosi preannuncia vendetta. La ragazza decide perciò di andare a incontrarlo: conosce le intenzioni 'impure' del sacerdote, ma spera di convincerlo a lasciarla in pace portandogli come offerta il più caro fra i suoi *otoké*. Il Bonzo la riceve davanti alla statua di Buddha,<sup>48</sup> ma per tutta risposta getta a terra il dono e maledice la giovane, cacciandola dal Bosco Sacro. Poi scrive una lettera di delazione all'imperatore per accusare il Daimyo d'aver importato clandestinamente oggetti – e usanze – occidentali.

<sup>44</sup> Tutti i figurini di Giuseppe Palanti riprodotti in questo articolo sono presso l'Archivio Ricordi. La risorsa è disponibile in rete all'indirizzo: [http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Madama+Butterfly&instance=magindice&\\_\\_meta\\_typeTipo=materiale+grafico&\\_\\_meta\\_creatorOnlyString=palanti%2C+giuseppe+%3C1881-1946%3E](http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Madama+Butterfly&instance=magindice&__meta_typeTipo=materiale+grafico&__meta_creatorOnlyString=palanti%2C+giuseppe+%3C1881-1946%3E) (ultima visita: 21 novembre 2022).

<sup>45</sup> «By April 1913, Lang was registered with authorities in Paris, a resident of 42 rue de Maistre in the Eighteenth Arrondissement»; MCGILLIGAN, *Fritz Lang*, p. 513.

<sup>46</sup> Su questo spettacolo lo studio di riferimento è GIRARDI<sup>1</sup>.

<sup>47</sup> È il celeberrimo orso tedesco della Steiff in produzione fin dal 1877.

<sup>48</sup> È la riproduzione fedele del grande Buddha di Kamakura ancor oggi conservata allo zoo di Amburgo.

Tre settimane dopo a Nagasaki si celebra la «Festa delle foglie cadute». Nel fiume che scorre fuori dalla casa del Daimyo sfila una processione di barche riccamente decorate con lanterne variopinte. Také accoglie gli invitati sul pontile e passeggia con loro nel grande parco. Da lontano l'ufficiale danese Olaf Jansen Anderson assiste alla scena e rimane colpito dalla bellezza della giovane.<sup>49</sup> Olaf era stato introdotto da Lang qualche scena prima in compagnia dell'ambasciatore danese mentre, al mercato di Nagasaki, era intento ad acquistare alcuni *souvenir*, fra i quali una curiosa tabacchiera.<sup>50</sup> Také, in giardino, chiama a raccolta gli amici: ha visto una libellula su un fiore (Fig. 3)<sup>51</sup> e ne è



Fig. 2. Giuseppe Palanti, figurino per il *Bonzo* (Milano, 1904).

<sup>49</sup> Non sono riuscito a trovare la ragione per la quale nel film la nazionalità dell'ufficiale viene cambiata: non è americano (come in Long) né francese (come in Loti), ma è un militare della marina danese. La Danimarca era in effetti uno dei pochi paesi autorizzati all'ingresso nel paese grazie al *Treaty of Friendship, Commerce and Navigation between Japan and Denmark* siglato nel 1867. Si deve invece a Qinna Shen (*Implicating Buddhism in Madame Butterfly's Tragedy*, p. 29) la scoperta che – nella fase preliminare del progetto, con la regia di Rippert – il personaggio avrebbe dovuto essere tedesco.

<sup>50</sup> La rivedremo nella scena di Copenaghen, quando Olaf la mostrerà alla moglie assieme ai suoi ricordi di viaggio. È un oggetto particolare, formato da due *Netsuke* (statuine simboliche) che rappresentano Ashinaga (dalle gambe lunghissime) e Tenaga (dalle braccia smisurate): legati per le braccia si alternano dondolando.

<sup>51</sup> Eloquente, Lang usa il mascherino tondo per enfatizzare il segno. L'unico in bibliografia ad essersi accorto dell'insetto parrebbe JAN MORAWIEC, *Metamorfofi di una farfalla. Il viaggio di Madame Butterfly tra teatro e cinema, maschile e femminile, occidente e oriente*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Pisa, a.a. 2013-2014, p. 54. L'autore dello studio riconosce alla scena un valore simbolico (la libellula in quanto segno di metamorfosi) pur senza metterla in relazione con la farfalla. Lo fa invece David Cronenberg che nel suo *M. Butterfly* (1993) inventa, fuor di sceneggiatura, la scena del dono della libellula da parte di un pescatore (cfr. *ivi*, p. 82). Il riferimento mi pare così preciso e interessante da sembrare una citazione (più o meno consapevole) del film di Lang. Così Cronenberg in un'intervista del 2003 a Walter Chaw: «That was a scene that I wrote for the film, it wasn't in Hwang's script. It was when I saw these dragonflies – I'd seen exactly that scene in Beijing so it was found art, as so much of film-making is» (*David Cronenberg Re-examines David Cronenberg: A Retrospective Interview*, 28 maggio 2012, in <https://www.filmfreakcentral.net/ffc/2012/05/david-cronenberg-re-examines-david->



Fig. 3. Dettaglio della libellula nel film di Lang.

lari e – a dar fede ai racconti autobiografici – tra 1911 e 1913 ebbe modo di visitare il Giappone.<sup>53</sup> Ma una considerazione ancor più interessante ri-

molto colpita, ma l'insetto fugge dopo pochi istanti. Qui il regista inscena una 'premonizione' metatestuale, approfittando dei due appellativi più famosi della protagonista. Il *Chrysanthème* del romanzo di Loti diventa qui un'ortensia, che in verità è il fiore simbolo di Nagasaki.<sup>52</sup> È come se il regista avesse voluto 'correggere' la tradizione proponendo un dettaglio geografico più coerente: era nota la sua attenzione maniacale per i partico-

cronenberg.html). Un personaggio del film, il Mandarino, dice – non tradotto nella colonna sonora originaria di Cronenberg – che il protagonista è la libellula che sta per essere mangiata dall'uccellino prima di riuscire a fuggire. Per Cronenberg «rappresenta un tipo di esotismo dal quale il protagonista è attratto, l'esotismo della Cina, qualcosa che lui sta costruendo. E con il suo *partner* costruiscono una falsa versione della Cina allo scopo di vivere una storia d'amore – e qui hai il momento più dolce di magica scoperta, che coincide, immagino, con il mio stesso momento di magica scoperta quando vidi quelle bellissime libellule emergere dall'acqua». Potrebbero essere le parole di Také che descrivono metaforicamente la morte del padre seguita dall'innamoramento tutto mentale per Olaf. Le interviste sono citate nella traduzione italiana consultabile in <https://cronenberg.freeforumzone.com/d/10470941/Le-interviste-a-Cronenberg/discussione.aspx> (ultimo accesso 21 novembre 2022).

<sup>52</sup> Per la precisione, il fiore di Nagasaki è l'*Hydrangea Macrophylla Otaksa*. Per quel che pare di capire dalla scarsa definizione dell'immagine, sembra che la varietà sia la cosiddetta *Monstruosa*, perché può arrivare all'altezza di oltre due metri e nella scena del giardino i fiori superano la statura degli attori. La specie *Hydrangea Otaksa* fu così denominata dal botanico tedesco Philipp Franz von Siebold in omaggio alla sua compagna giapponese Kusumoto Taki che lui chiamava O' Taki-san. In questo senso potremmo dunque dire che esattamente come la Kiku di Loti ha per nome il Crisantemo, allo stesso modo la Také di Lang ha per nome l'ortensia. Ringrazio per questo ed altri preziosi suggerimenti la professoressa Kazue Tahadashi di Yokohama che ha premurosamente ricontrollato notizie e terminologia giapponesi di questo articolo.

<sup>53</sup> La circostanza, in più riprese evocata dal regista stesso, è stata autorevolmente messa in dubbio: «He claimed that thereafter "my wanderings took me over half the world, to North Africa, Turkey, Asia Minor, and even as far as Bali." Other times he added Japan and an assortment of Mediterranean nations to his elastic itinerary. [...] Could he really afford such constant travel, and did he in fact journey to these far-flung places? As the course of his life would prove, Lang liked to play tricks with his passport as well as his vitae. Curt Riess wrote in one of his books that "Fritz Lang never told me how he paid for this [time of global travel], not even later, when we were close friends." Even the Parisian cineast and press attaché Pierre Rissient, one of Lang's confidants in his twilight years and among his staunchest defenders, doubts the director traveled as far and wide as claimed.»; MCGILLIGAN, *Fritz Lang*, pp. 28-29. Quale che fosse la

guarda l'animaletto eponimo del racconto di Long, *Butterfly*: Lang a questo proposito crea un vero 'inciampo' narrativo. Tokugawa è un samurai, e la libellula è l'animale simbolo del samurai, tipicamente incisa o dipinta sulle spade<sup>54</sup> e sulle armature dei guerrieri più valorosi (Fig. 4).<sup>55</sup>

Poeticamente, Lang accosta dunque la scena in cui la libellula spicca il volo, scomparendo dalla vista della ragazza, alla scena della morte del padre. È come denunciare, attraverso una minuta e raffinata simbologia, che Také non è fragile farfalla condannata al suicidio da uno spillone occidentale, ma è vittima d'un destino tragico che dipende dalla relazione col padre samurai.

Questa la concatenazione dei fatti: il Bonzo conduce alla casa del Daimyo l'emissario imperiale che reca il *tantō* (pugnale rituale) e la condanna del *Mikado*, conseguenza della lettera di denuncia. Il monaco attende all'esterno che il condannato compia l'*Harakiri*. Také vedendo il Bonzo intuisce, entra in casa e scostando la parete dello *shosi* scopre il cadavere del padre. Un servo suona il gong. La festa si interrompe e la ragazza si affaccia sul patio per annunciare con nobile dignità che il principe è morto, sancendo la fedeltà all'Imperatore («Come ultimo segno della devozione al Mikado, gli ha donato la propria vita»). Gli invitati si allontanano mestamente, lei si ritira a pregare ma sopraggiunge il Bonzo che la conduce al monastero. Také, seppur riluttante, non oppone resistenza.

Dopo qualche giorno, gli allegri ufficiali danesi stanno passeggiando nelle vicinanze del Bosco Sacro. L'ingresso è interdetto agli europei e Olaf per sfida scavalca l'alto muro di cinta. Girovagando nel parco s'imbatte nella ragazza e la riconosce. È una novizia<sup>56</sup> ed ha un aspetto che mostra la sua nuova condi-



Fig. 4. Elmo da Samurai con decorazioni tradizionali.

---

verità, è però certo che del gruppo creativo faceva parte il più documentato e attivo etnografo tedesco del periodo, Heinrich Umlauff, che mise a disposizione il parco zoologico di famiglia e un impressionante patrimonio di costumi e oggetti giapponesi autentici.

<sup>54</sup> Il tipo di *katana* più preziosa e micidiale dei samurai ha nome di 'libellula' perché forma e decorazione dell'arma ricordano il lungo e arcuato addome dell'insetto.

<sup>55</sup> *Rare Kabuto. The Beauty of Japanese Armors*, Tokyo, Musashiya, 2007, p. 98.

<sup>56</sup> Uso il termine in modo improprio perché in Giappone non esiste figura corrispondente nella gerarchia sacerdotale buddista.

zione: il trucco è decisamente anni Venti, con *smokey eyes* ben marcati e fondo quasi bianco; i capelli sono raccolti in una sorta di turbante che l'iconografia tradizionale riserva alle servitrici (ad esempio Palanti l'adotta nel 1904 per la sua Suzuki, Fig. 6); indossa un semplicissimo abito di cotone monocromo (Fig. 5) che segue le rigide prescrizioni conservatrici del periodo. I due giovani parlano e s'innamorano: si danno appuntamento per il giorno dopo. Eloquente la scelta registica di Lang per questa scena: nel 'presentarsi' a Olaf, Také non si vale dei gesti stereotipati di cerimoniosa sottomissione (inchini profondi, prossemica distanziata) che ha usato nelle scene precedenti con gli uomini giapponesi, cambia completamente registro. Il personaggio richiama immediatamente la contemporaneità europea: si fa toccare dall'uomo, guarda dritto negli occhi lo sconosciuto interlocutore (Fig. 7), non s'inchina e si esprime nella sua lingua. Immagino che gli autori si fossero ispirati alla protagonista della D'Anethan: lì l'orfana Také era stata educata in una missione, conosceva molto bene la cultura europea e parlava un fluente inglese, mentre tutte le altre spose giapponesi delle fonti – compresa Cio-Cio-San – mostrano una certa frattura linguisti-



Fig. 5. Také (Lil Dagover) vestita da 'novizia'.  
Fig. 6. Giuseppe Palanti, figurino per Suzuki (Milano, 1904).



Fig. 7. Olaf (Niels Prien) e Také (Lil Dagover); il fotogramma ben illustra il concetto di «espressione intensa» e «forma moderna».

ca e culturale nel colloquio con gli occidentali. Un evidente senso di inferiorità che Také nel film di Lang mai mostra di nutrire.

In questa scena, come nel resto del film, la poetica del regista è decisa e anticonvenzionale. Ha scelto la misura sia nell'attrezzatura sia nella scenografia, usando oggetti e recitazione in modo essenziale e privo di derive *kitsch*: evita deliberatamente l'oleografica illustrazione d'un Giappone di maniera, tipica invece di molti artisti europei dell'epoca. Nel ritrarre la sua Také, disegna una protagonista complessa, una donna che al di là del *kimono* possiede un'animo affine a quello del pubblico delle sale cinematografiche occidentali. Così Lang in una intervista pubblicata su «Filmbühne» pochi anni dopo:

Per suscitare un'impressione di grandiosità oggi non si usa più ricorrere a enormi masse di persone: non si tenta più di elevare un'opera cinematografica al livello della monumentalità per mezzo di cose *esteriori*. Il regista moderno usa gli accessori con parsimonia, come mezzo per raggiungere lo scopo, mai come fini in sé. Per la recitazione e la rappresentazione – si tratti di amare o di odiare, di comandare o di soffrire, di un ruolo eroico-tragico o comico-burlesco – è ne-

cessario trovare l'espressione più intensa nella forma più moderna, tra tutto ciò che è umanamente possibile.<sup>57</sup>

E, nonostante la precisione storica che caratterizza la sceneggiatura, nell'intento di dare «forma moderna» alla sua messinscena, Lang veste i personaggi occidentali con abiti contemporanei, mentre il blocco orientale è dell'ultimo periodo Edo, di cinquant'anni antecedente.

Alla sera il personale d'ambasciata e i militari europei si incontrano al *club*. Quando sopraggiunge, Olaf racconta, entusiasta, la propria avventura e, per festeggiare la nuova conquista, offre *champagne* al console e agli amici. Il giorno dopo Olaf e Také si incontrano nuovamente, ma questa volta vengono sorpresi dal guardiano Karan, che informa immediatamente il Bonzo dell'incontro sacrilego. Karan in realtà è un servo infedele: fa la spia perché la ragazza potrebbe fruttargli danaro se fosse venduta alla *tea house*. La ragazza viene imprigionata personalmente dal Bonzo e rinchiusa in una grotta.

Appena cala l'oscurità Karan viene a prelevarla per condurla nel quartiere delle Geishe.<sup>58</sup> Intanto, al *club*, Olaf è preoccupato: non sa se riuscirà mai più a rivedere la bella giapponese. Dopo insistenze accetta di seguire i commilitoni decisi ad andare a divertirsi. Nelle scene notturne che seguono, Fritz Lang e il direttore della fotografia Max Fassbänder fanno sfoggio di una notevole abilità tecnica che i critici più attenti non mancano di sottolineare:

Il rapimento di O-Take-San dalla casa da tè offre l'opportunità di immagini interessanti di Yoshiwara, la strada dei bordelli di Nagasaki dove le geishe siedono dietro le grate di bambù e l'amore è una professione di cui non vergognarsi. Graziosi effetti di luce aumentano il fascino della scena di strada nella sera.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> FRITZ LANG, *La moderna regia cinematografica* [*Moderne Filmregie*, 1927], in Fritz Lang, *La messa in scena*, a cura di Paolo Bertetto e Bernard Eisenschitz, Torino, Lindau, 1993, p. 170; i corsivi sono nell'originale.

<sup>58</sup> Per l'esattezza, a Nagasaki il luogo in cui lavoravano le prostitute autorizzate non era il quartiere di Yoshiwara, ma la via Maruyama-machi. Ma i bordelli di Yoshiwara, a Tokyo, erano diventati talmente famosi da entrare nel linguaggio comune tedesco per indicare genericamente i quartieri a luce rosse. In tale accezione Fritz Lang chiamerà «Yoshiwara» anche il postribolo di *Metropolis* (1927). «Yoshiwara» è pure il luogo di piacere mercenario dove viene portata la protagonista di *Iris* di Mascagni (1898) nell'atto secondo dell'opera.

<sup>59</sup> «Die Entführung O-Take-Sans aus dem Teehaus gibt Gelegenheit zu interessanten Bildern aus dem Yoshiwara von Nagasaki, der Straße der Freudenhäuser, wo die Geishas hinter den Bambusgittern sitzen und die Liebe ein Beruf ist, dessen man sich nicht zu schämen braucht. Hübsche Beleuchtungseffekte erhöhen den Reiz des abendlichen Straßenbildes.»; L.B. [LUDWIG BRAUNER], *Harakiri, Die Geschichte einer jungen Japanerin*, «Der Kinematograph», XIII/677, 31 dicembre 1919. In BRILL, *Filmhistoriker*.



Fig. 8. Le prostitute della *tea house* in un fotogramma del film di Lang.

Karan vende a Kin Be Araki – il tenentario della *tea house* – la bella Také per farne una nuova Geisha.<sup>60</sup> Quando gli ufficiali danesi entrano nel locale (Fig. 8), viene presentata la più graziosa Geisha di Nagasaki: con enorme sorpresa Olaf riconosce la ragazza del monastero e la abbraccia teneramente. Decide di riscattarla e prenderla in sposa secondo la «legge di Yoshiwara», che consentiva matrimoni a tempo (novecentonovantanove giorni, salvo risoluzioni anticipate del contratto): compreso nel prezzo è anche l'affitto per tre anni d'una bella casa sulla collina, dove i due sposi si trasferiscono immediatamente. Il film, rispetto al dramma e all'opera, riesce a realizzare efficacemente l'idea scenografica originaria di Belasco, collocando la casa di Také veramente su una collina, in posizione elevata rispetto

---

<sup>60</sup> In Jungk, come in tutte le fonti censite, permane la semplificazione tutta occidentale del termine «Geisha» come sinonimo di prostituta. Come noto in realtà le prostitute da bordello erano chiamate «Oiran» ed erano ben altra cosa rispetto alle coltissime e raffinate Geishe. Si veda la Fig. 9, nella pagina seguente, per un confronto; la riproduzione è pubblicata anche in [https://fr.wikibooks.org/wiki/Photo-graphie/Personnalit%C3%A9s/K/Kusakabe\\_Kimbei#/media/Fichier:82b\\_Yoshiwara\\_Girls.jpg](https://fr.wikibooks.org/wiki/Photo-graphie/Personnalit%C3%A9s/K/Kusakabe_Kimbei#/media/Fichier:82b_Yoshiwara_Girls.jpg) (ultimo accesso 21 novembre 2022).



Fig. 9. Le prostitute di Yoshiwara in una foto d'epoca. Il soggetto compare su numerose cartoline a partire almeno dal 1910. Lo scatto è attribuito al celebre fotografo Kusakabe Kimbe.

all'osservatore: per accedervi i personaggi devono cimentarsi in una salita simbolicamente ripida. La circonda un ampio patio in perfetto stile *Jugendstil* con debordante decorazione di glicini. Lang, attraverso l'attrezzatura, ci racconta la vera natura dell'amore di Olaf: prima d'entrare in casa prende la macchina fotografica portatile e immortala la moglie giapponese dopo averla messa in posa, comportandosi esattamente come un turista.<sup>61</sup>

La fotografia scattata avrà un ruolo importante nella narrazione successiva. Dopo qualche settimana Také ha recuperato i suoi piccoli averi e li mostra ad Olaf: qualche statuetta, gli *ottoké* e il pugnale rituale. Mentre la ragazza racconta al marito che quella è l'arma usata dal padre per uccidersi, lui si accende una sigaretta. La cameriera Hanake ammonisce la padrona a non fidarsi troppo.<sup>62</sup> Terminata la luna di miele Olaf annuncia di dover

<sup>61</sup> La macchina è la mitica Eastman Kodak Folding Pocket No. 1, model A.

<sup>62</sup> Anche questo nome forse si ispira al romanzo della D'Anethan, dove la cameriera si

partire per l'Europa. Dopo uno straziante (e meraviglioso) addio sulla scogliera comincia la lunga attesa di Také.

Passano così quattro anni. La scena si sposta a Copenaghen, dove in un ricco appartamento Olaf vive con la moglie Eva. Le sta mostrando i *souvenir* del Giappone e noi – con lui – ritroviamo le reminiscenze del suo passato, cominciando proprio da quella buffa tabacchiera del mercato di Nagasaki. Fra gli oggetti Eva scorge una cornice da tavolo a forma di *Torii* che contiene la fotografia di Také e chiede spiegazioni.<sup>63</sup> Con montaggio incrociato, Lang mostra nel frattempo Také che dall'altra parte del mondo scruta l'oceano<sup>64</sup> e attende sulla spiaggia. Intanto, nel massimo imbarazzo, Olaf balbetta «...eine kleine Geisha, irgendwo...»: «...una piccola Geisha, da qualche parte...», e questo è sufficiente per cancellare ogni ombra di turbamento fra i due coniugi danesi.

Il figlio di Také, Piccolo Olaf, ha compiuto tre anni e sta giocando con gli *ottoké*: Hanake lo porta davanti all'altare e insieme pregano Buddha per il ritorno del padre. Il Bonzo non ha rinunciato alle proprie pretese: il matrimonio a tempo è ormai scaduto e dunque la ragazza dovrà tornare nella *tea house*. Si mette d'accordo con Kin Be Araki per sfrattarla, ma al momento di far valere la legge interviene Matahari – un ricchissimo principe innamorato di Také –, che si impone d'autorità e scaccia il prepotente padrone di casa. Poi le propone di accettare dei soldi, ma la giovane rifiuta nobilmente. Uscendo di casa, Matahari consegna generosamente la borsa col danaro ad Hanake perché regoli i conti con Kin Be Araki e provveda alla padrona.

Come il Bonzo, il principe Matahari (Fig. 10) è un personaggio la cui caratterizzazione risente dello Yamadori pucciniano e non di quello delle fonti americane. Jungk opta infatti per un personaggio perfettamente giapponese, mentre Long e Belasco volevano un ricco *parvenu* americanizzato (Tav. II):

---

chiamava O' Hana. In blanda assonanza pure il nome del protagonista maschile: Owen nel romanzo, Olaf nel film.

<sup>63</sup> Il *Torii* è il portale dei templi giapponesi – e compare anche nella *mise en scène* di Carré di *Madama Butterfly*, atto primo (cfr. GIRARDI<sup>1</sup>, *Un percorso iconografico*, n. 6).

<sup>64</sup> In letteratura si ipotizza che si trattasse del lago di Wortelsdorf: «Actually, it was Joe May's property on Woltersdorf Lake that provided the stunning backdrop»; MCGILLIGAN, *Fritz Lang*, p. 60. Ma il paesaggio ripreso è completamente differente, è uno scorcio del mar Baltico (Amburgo nel 1919 era collegata con traghetti ad esempio con Sylth o addirittura con Rügen, isole che presentano scogliere, dune e vegetazione di quel tipo, e che sono ancor oggi ambite mete turistiche dei Tedeschi). Qualsiasi fosse la collocazione geografica precisa, è evidente che l'intenzione di Lang era quella di dare consistenza fisica ad un limite invalicabile, impetuoso, un infinito alla Caspar Friedrich, che nel laghetto citato non avrebbe assolutamente ottenuto. È un po' quel che capita con la rappresentazione del mare in *Enoch Arden* (1915, regia di William Christy Cabanne e sceneggiatura di David Wark Griffith).



Fig. 10: Piccolo Olaf (Loni Nest), TaKé (Lil Dagover) e Il principe Matahari (Meinhard Maur).

Yamadori suggested somewhat the ready-made clothier – inevitable evidence of his transformation; otherwise he was the average modern Japanese, with high-gibbeted trousers, high collar, high hat, and eye-glass.<sup>65</sup>

Già nel corso dell'allestimento milanese del 1904 (e non si sa bene a chi si debba la felice intuizione) si stabilì di 'deoccidentalizzare' Yamadori, come mostrano i figurini di Palanti (Fig. 11).<sup>66</sup> L'opera, come noto, nel suo cammino verso Parigi stava progressivamente perdendo i connotati 'razzisti' o quantomeno macchiettistici, connotati dei quali la letteratura esotica europea si era nutrita per secoli. Un principe giapponese vestito come un uomo d'affari newyorkese non era che la

rappresentazione grottesca della volontà di riscatto e assimilazione nei confronti del dominatore. Assimilazione che Lang, esattamente come Carré, non vuole assolutamente avallare. Anzi: nel film le differenze etniche con i giapponesi sono esaltate al fine di mettere a livello di pari dignità i due blocchi culturali. Mi piace pensare come l'impresa artistica di Pommer, che aveva chiamato a raccolta alcune fra le migliori intelligenze della comunità ebraica europea, fosse particolarmente sensibile nel diffondere – attraverso un mezzo popolare come il cinematografo – ideali di eguaglianza e cosmopolitismo. E sappiamo bene che la Repubblica di Weimar oltre a essere il laboratorio per uno dei più notevoli rivolgimenti artistici e culturali che l'Europa abbia conosciuto, fu pure l'incubatore ideologico dell'olocausto.<sup>67</sup> Lang detestava i nazisti e, come noto, nel 1933 fuggì da Berlino abbandonando la seconda moglie (Thea Von Harbour) e ogni sostanza dopo che

<sup>65</sup> JOHN LUTHER LONG, *Madame Butterfly*, in ID., *Madame Butterfly* [...], New York, The Century Co., 1904, p. 39. Nel play è «A citizen of New York», DAVID BELASCO, *Madame Butterfly. A tragedy of Japan*, in ID., *Six Plays*, Boston, Little, Brown and Company, © 1928, pp. 11-32: 11.

<sup>66</sup> Sulla questione si ragiona argutamente in GIRARDI<sup>1</sup>, p. 25, nota 48.

<sup>67</sup> Il rimando è al fondamentale saggio di SIEGFRIED KRACAUER, *Da Caligari a Hitler* [*From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film, 1947*], Lindau, Torino, 2001, e anche al bellissimo documentario tratto dal libro: RUDIGER SUCHSLAND, *Von Caligari zu Hitler*, Germania, LOOKSfilm, ARTE, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2014.

MADAMA DRAGONFLY

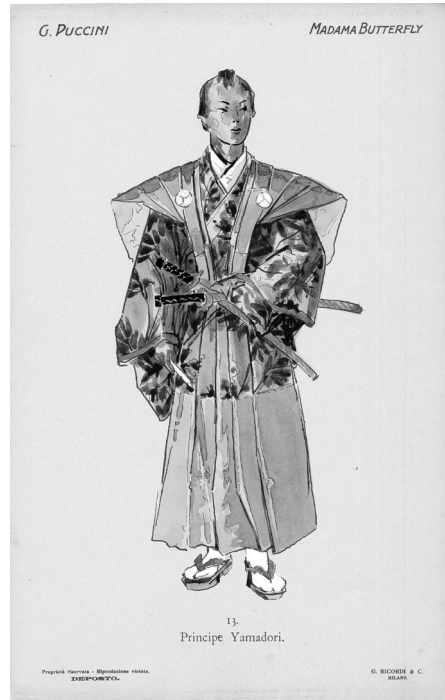


Fig. 11: Giuseppe Palanti, figurino per Yamadori (1904), versione definitiva.  
Fig. 12: Také (Lil Dagover), Piccolo Olaf (Loni Nest) e Hanake (Käte Küster) nella scena della veglia al tramonto.

11



12

Goebbels in persona gli aveva proposto di diventare direttore dell'industria cinematografica nazionalsocialista.<sup>68</sup> A seguito della sua fuga gli fu revocata la cittadinanza tedesca che aveva acquisito sposando la prima moglie, Lisa Rosenthal.<sup>69</sup>

In Europa, intanto, Olaf ha saputo da una lettera del console di avere un figlio a Nagasaki, ma decide di disinteressarsi completamente del problema. Ma, quando arriva una proposta della marina, accetta di partire per il Giappone portando addirittura con sé Eva. A Nagasaki il principe Matahari invita a corte Také per spiegarle che il matrimonio – secondo la legge giapponese – non sarebbe più valido. La ragazza risponde fermissima: è convinta della fedeltà di Olaf e del suo ritorno. Ringrazia dell'invito e si congeda. Sulla spiaggia, all'orizzonte compare una nave della marina danese. Také finalmente può esultare dopo tanta attesa. Indossa un bellissimo *kimono*, riempie la casa di fiori e trucca le guance di Piccolo Olaf con un po' di carminio. Nella parete di carta dello *shosi* pratica tre forellini attraverso i quali cercherà di vedere arrivare, inutilmente, il tanto atteso sposo.

Tutta quest'ultima parte del film è quella che risente più fortemente del modello pucciniano attraverso la messinscena di Carré. Evidenti sono alcune soluzioni comuni. Ad esempio, la disposizione nella famosa scena della veglia: nell'opera davanti ai tre pannelli si mettono, da sinistra verso destra Cio Cio San, il bambino e Suzuki: «Butterfly debout, l'enfant au milieu à genoux, Souzouki à genoux à droit. [...] l'enfant s'endort et se renverse en arrière sur le petit coussin natté placé après de lui.»<sup>70</sup> Nel film avviene esattamente la stessa cosa.

E persino la scelta del direttore della fotografia sembra in sintonia con lo spettacolo operistico (Fig. 12). Dal *livret de mise en scène* di Parigi apprendiamo che Suzuki all'imbrunire prepara la veglia spostando due lanterne elettriche e ponendole a sinistra e a destra del gruppo. Si spegne gradualmente la luce d'ambiente e le tre figure rimangono illuminate in modo

---

<sup>68</sup> La madre del regista era un'ebrea convertita al cattolicesimo. Quando Lang fece presente la circostanza a Goebbels, si sentì rispondere «Herr Lang, lo decidiamo noi chi è ariano». L'incredibile vicenda è raccontata – in modo assai evocativo, forse un po' romanzato – dallo stesso Lang nella splendida intervista a William Friedkin del 1975, pubblicata con sottotitoli in italiano: [https://www.youtube.com/watch?v=or0j1mY\\_rug](https://www.youtube.com/watch?v=or0j1mY_rug). (ultimo accesso 21 novembre 2021). Su questo e molto altro si legga il bel saggio di Giuseppe Russo apparso sulla rivista online «Kaiak»: *L'orrore per le masse nel cinema di Fritz Lang*, <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/cinema/studi-e-ricerche/CinemaSaggi04.pdf> (ultimo accesso 21 novembre 2022).

<sup>69</sup> Di famiglia ebrea lituana naturalizzata tedesca, fu trovata assassinata con un colpo di pistola al cuore il 25 dicembre 1920 nella casa di Berlino. Le circostanze del delitto non vennero mai chiarite. Né – in verità – si è mai trovata conferma documentaria del matrimonio. Lang con i suoi silenzi ha alimentato per tutta la vita l'aura di mistero che ancor oggi aleggia sull'avvenimento.

<sup>70</sup> GIRARDI<sup>1</sup>, p. 131.



Fig. 13: Také (Lil Dagover), Piccolo Olaf (Loni Nest) e Hanake (Käte Küster) nella scena della veglia all'alba.

«spettrale» da queste due fonti, come osserva Michele Girardi.<sup>71</sup> Tecnicamente sono due 'tagli bassi' che vengono tradotti nel film naturalisticamente da Fassbänder con un unico taglio basso con provenienza da sinistra (giustificato dalla porta della stanza: un'ampia apertura c'è anche nella scenografia di Bailly e Jambon) e un rinforzo del controluce dietro la parete di carta, senza il quale per motivi ottici perderemmo la visibilità degli *shosi* e dei forellini. La combinazione dà come effetto una specie di *silhouette*, e – in base alle piante tecniche – immagino che anche nel 1906 all'Opéra-Comique la resa complessiva fosse molto simile.

Al mattino (Fig. 13) Hanake decide di andare al consolato a chiedere notizie di Olaf, ma uscendo incontra il Bonzo, che – furente – sta irrompendo in casa con due guardie. *Ope legis* vuol prendere con sé il bambino, affidarlo alle cure dello stato per riprendersi Také che – in quanto ragazza madre – ha solo due possibilità: tornare al bordello o diventare sacerdotessa del

<sup>71</sup> Ivi, p. 130, nota 36.

Bosco Sacro. Hanake ha sentito e si allontana in cerca d'aiuto. Per fortuna Matahari è di ritorno: interviene cacciando definitivamente il Bonzo, dopo averlo accusato di aver tradito il proprio ministero per vendetta. Appena il malvagio sacerdote si allontana, il principe propone a Také di sposarlo. Ma, assumendo su di sé le conseguenze di un destino che si prospetta inevitabilmente tragico, la giovane madre, dopo averlo ringraziato per la sua protezione lo respinge perché già moglie di Olaf Anderson («Hebt dank voor Uwe bescherming, Vorst. Uw vrouw echter kan ik niet worden... ik ben de vrouw van Olaf Anderson!»).

A questo punto, dopo che Také ormai ha capito che l'ufficiale danese non tornerà, suona come presagio patologico il suo dichiararsi ancora «moglie». Non si può superare la perdita d'un padre cambiando stato anagrafico: allo stesso modo la ragazza non può affrontare un nuovo abbandono mutando stato civile. Ecco perché Lang, unico fra i contemporanei, inscena non uno, ma due suicidi, descrivendo accuratamente la relazione col padre. Per inciso, si tenga presente che l'attore più famoso del *cast*, Paul Biensfeldt, venne scelto da Lang per interpretare proprio quel ruolo: nei titoli occupava sempre il primo posto. E questa è una spia dell'importanza strategica attribuita da Lang al padre. Edipicamente, nella testa della ragazza Olaf è il sostituto di Tokugawa: ricordiamoci che nel montaggio l'episodio del primo suicidio e l'episodio dell'innamoramento nel Bosco Sacro sono in successione diretta. Il lutto viene 'congelato' da Také sublimandolo in un nuovo amore, immenso e irragionevole. La circolarità della trama che parte dal suicidio del Daimyo e termina col suicidio di Také risponde perfettamente ad una logica psicanalitica.

#### 4. «OMBRE QUI PASSE»<sup>72</sup>

Al *club* del consolato giunge Hanake trafelata. Trova Olaf, seduto al tavolino assieme al console e alla moglie. Lo affronta, avvisandolo che suo figlio sta per essere rapito. Eva apprende in questo modo dell'esistenza di Piccolo Olaf e – dopo un breve attimo di sorpresa – segue Hanake per soccorrere Také e il bambino. Disgustosamente, l'ufficiale danese rimane seduto al tavolo. Non mostra compassione, fastidio o dispetto: è un invertebrato che non sa bene come reagire.

Eva viene introdotta in casa dalla cameriera: Také – che ingenuamente si aspettava di vedere comparire Olaf – è sospettosa, chiede ad Eva se sia stata lei a vietare al marito di presentarsi, ma Eva non conferma e guarda verso l'esterno per vedere se Olaf si sia deciso a raggiungerla. Al *club* final-

---

<sup>72</sup> Il titolo del paragrafo l'ho rubato a Michele Girardi: GIRARDI<sup>1</sup>, p. 27.



Fig. 14. Olaf (Niels Prien), Také (Lil Dagover) e Hanake (Käte Küster): la morte di Také.

mente il console riesce a convincere l'ufficiale a farsi coraggio: s'incamminano per raggiungere le 'due mogli' sulla collina e risolvere in qualche modo la questione.

Intanto Také dapprima s'ingelosisce. Poco dopo però, quando Eva le prende la mano e le parla rassicurandola, accetta di consegnare il bambino al padre se questi verrà a prenderlo di persona. Eva annuisce, esce, mentre Hanake cerca di consolare Také. Fuori dalla casa Eva trova il console e Olaf: si avvicina al marito e cerca di farsi guardare negli occhi come si farebbe con un adolescente imbronciato. Usando il modo imperativo scandisce le parole: «Va' dentro e prendi tuo figlio!» («Ga naar binnen en haal je kind!»). Lui le bacia le mani, grato per la sua comprensione. All'interno Také si è spostata nella stanzetta della veglia e si è inginocchiata davanti all'altarinò dove è poggiato il pugnale cerimoniale, ringrazia Buddha, bacia la lama e recita la frase incisa: «Morire con onore è meglio che vivere nella vergogna!». Olaf ha finalmente avuto il coraggio di entrare in casa. Vede per la prima volta il bambino e chiede ad Hanake dove sia Také. La serve va verso la stanzetta, e la trova riversa, priva di vita («O-Take-San is dood!»). Con grande timore l'uomo fa per raggiungerla e vedendo lo strazio della

giovane s'arresta, congiungendo bigottamente le mani in atto di preghiera (Fig. 14). Rimane in piedi, estraneo alla pietà che Hanake – in ginocchio vicino all'amata padrona – invece dimostra. Ignaro di tutto, Piccolo Olaf sta continuando a giocare nell'ingresso. Viene raggiunto da Eva e dal console. Olaf esce dalla stanzetta e racconta al console e alla moglie quanto accaduto. Eva prende in braccio Piccolo Olaf mentre Hanake, rimasta sola con la padrona, copre pietosamente il volto di Také.

Anche in questo caso il lavoro del *dramaturg* è impressionante. Già Carré nel 1906 aveva intuito la potenza simbolica dell'incontro fra le due spose, del contatto fra due mondi irrimediabilmente diversi. Contrapposizione in cui la parte più fragile soccombe, distrutta dalla forza grossolana degli antagonisti. Come noto, le soluzioni di Carré furono così convincenti da entrare nell'impianto 'stabile' del testo, spingendo Puccini addirittura a modificare la partitura per poterle accogliere.<sup>73</sup> Analogamente, pure nel film gli autori si accorsero che sbrogliare il nodo borghese della coppia occidentale significava attribuire nuovi e profondi significati alla narrazione.

Prima di tutto, come abbiamo visto, Jungk e Lang hanno redirezionato il movente etnico-razziale. Také è oppressa da due nemici, uno orientale e uno occidentale, ugualmente efficaci nella loro opera di distruzione. Il percorso di trama, in questo senso, nega la superiorità di una cultura sull'altra. Sia il Bonzo sia Olaf traggono giovamento dalla morte di Také: il primo perché si vendica di una giovane ribelle al dominio sessuale; il secondo perché la moglie giapponese ne minaccia la pace coniugale e la posizione sociale. Il conflitto viene dunque portato dagli sceneggiatori sul piano della condizione della donna: nella società 'postcoloniale' giapponese, Také è stretta nella morsa della violenza 'epistemica' – per riprendere la definizione di Gayatri Chakravorty Spivak –, una situazione di subalternità invisibile e silenziosa.<sup>74</sup> È una forma di violenza di genere subdola perché autoimposta e pervasiva perché indotta attraverso i condizionamenti sociali fin dalla primissima infanzia.

Per raccontare tutto ciò, gli autori riconsiderano completamente il ruolo della moglie occidentale.<sup>75</sup> Se Olaf è una nullità, una larva d'uo-

---

<sup>73</sup> I documenti fondamentali per seguire le intricate modifiche dell'opera sono pubblicati in *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini- Maria Pacini Fazzi, 2005.

<sup>74</sup> Devo quest'ultima considerazione alle acute osservazioni dei revisori anonimi di «Studi pucciniani», che ringrazio per i preziosi suggerimenti.

<sup>75</sup> Il modello più vicino – seppur con tutt'altre intenzioni, visto il tono moralistico generale – è nel romanzo della D'Anethan. La moglie occidentale assiste al parto e alla morte di Také mentre il marito è al fronte. Il sacrificio della giovane giapponese e l'accoglimento del bambino costituiscono una sorta di espiazione dei coniugi inglesi, che dopo tanti errori si riconciliano fra loro (in qualche modo si tratta di un percorso di trama simile a quella del *Velo dipinto* di Somerset Maugham del 1925).

mo,<sup>76</sup> Eva invece è attiva, capace di compassione perché possiede una statura morale ed una determinazione superiori. È lei che funge da cerniera fra il passato e il presente del marito, tra l'interno e l'esterno della casa, lei che porta i messaggi ad Olaf rimasto inerte sulla soglia. Di fatto, forzando una felice espressione del critico francese Henri Curzon,<sup>77</sup> nella pellicola di Lang la spaventosa «*ombre qui passe*» nel finale non è la moglie occidentale (come avviene nell'allestimento di Carré) ma è proprio la figura di Olaf. Dal momento in cui rimette piede a Nagasaki non parla mai direttamente a Také. Si mantiene a distanza, è sfuggente, dando corpo fisico alle paure sociali e psicologiche della sventurata giapponesina: nella prossemica usata dal regista per il finale accade qualcosa di simile a quel che avviene a Rodolfo nella geniale messinscena di Graham Vick della *Bohème* (Bologna, Teatro comunale, 2018) dove il giovane poeta, schiacciato dalla responsabilità e dall'incapacità di gestire un evento più grande di lui (la morte di Mimi) rimane impaurito, lontano.

---

<sup>76</sup> A questo punto forse non è un caso che come protagonista maschile Pommer e Lang abbiano cinicamente scelto un attore modesto come Niels Prien (compare sempre in fondo alle locandine). In pratica, prima di *Harakiri* Prien aveva recitato solamente il ruolo di Henry Felix nel *Prinz Kuckuck* di Paul Leni (settembre di quel 1919), e la sua ultima apparizione cinematografica è in *Va banque* di Leo Lasko, del 1920. Non risulta abbia fatto una vera carriera. Le cronache ci dicono che fosse molto apprezzato per le sue qualità estetiche dal pubblico femminile e dunque ben si prestava a sostenere un ruolo di belloccio senza carattere come Olaf.

<sup>77</sup> HENRI DE CURZON, *Théâtre National de L'Opéra-Comique*, «*Madame Butterfly*», «*Le Théâtre*», settembre 1907, p. 23; citazione in GIRARDI<sup>1</sup>, p. 26.

## APPENDICE

### SCHEMA FILMOGRAFICA

Titolo completo	<i>Harakiri. Die Geschichte einer kleinen Japanerin</i> Fonte: <i>Affiche</i> <i>Harakiri</i> Fonte: titoli di testa
Sottotitolo	6 Akte frei nach dem Amerikanischen von Max Jungk Fonte: <i>Affiche</i> Nach der weltberühmten Oper in 6 Akten Fonte: titoli di testa
<i>Affiche</i>	Tav. II Per una rassegna esaustiva e un esame critico delle immagini pubblicitarie associate al film, si rimanda a QUINNA SHEN, <i>Implicating Buddhism in Madame Butterfly's Tragedy: Japonisme and Japan-Bashing in Fritz Lang's «Harakiri» (1919)</i> , in <i>East Asian-German Cinema: The Transnational Screen, 1919 to Present</i> , a cura di Joanne Miyang Cho, New York, Routledge, 2021, pp. 27-58
<i>Première</i>	18 dicembre 1919, Berlino 1987, Berlino (versione restaurata)
Visti della censura	– Berlino 1920 (n. 43664), 2238 metri, 6 rulli, per la Decla Film, vietato ai bambini – Berlino 26 gennaio 1921 (n. 1170), 2525 metri, 6 rulli, per la Decla Bioscop A.-G., vietato ai bambini
Copia superstite	Copia rintracciata in Olanda. 1598 metri. Lavori di restauro effettuati con la consulenza del Nederlands Filmmuseum di Amsterdam e della Cineteca del Comune di Bologna. Proprietà versione restaurata, digitalizzata e sonorizzata: Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung ©1987 Musica: Aljoscha Zimmermann
Lingua intertitoli	Olandese. Tedesco e inglese aggiunti nella versione restaurata.
Produzione	Decla-Film-Gesellschaft Holz & Co., Berlino
Regia	Fritz Lang

## Sceneggiatura

Max Jungk

Il boemo Max Jungk – all’anagrafe David Baum – fu regista teatrale e attore, *dramaturg*, scrittore, sceneggiatore. Nato il 27 maggio 1872 a Miskowitz e morto a Praga nel 1937, sposò nel 1911 l’attrice Elly Branden. Padre di Robert Jungk (1913-1994), celebre politologo e scrittore. Fu prima imprenditore e solo successivamente uomo di teatro: 1898-1899 attore al Teatro Comunale di Teplitz; 1899-1900 Teatro Comunale di Czernowitz; 1900-1901 Teatro Comunale di Innsbruck; 1901-1902 Teatro Comunale di Klagenfurt; 1902-1903 attore e regista al Teatro Comunale di Troppau; 1904-1905 attore al Teatro Comunale di Olomouc; 1905-1907 attore e regista al Teatro Comunale di Regensburg; 1907-1908 attore e regista al Teatro Comunale di Plauen; 1908-1926 *Dramaturg*, regista, direttore di scena e attore al Meinhard-Bernauer-Buehnen Berlin (Berliner Theater, Theater in der Königgrätzer Straße und Komödienhaus, dal 1925-1926 Theater am Nollendorfsplatz). È stato sceneggiatore di oltre quaranta film muti. Insieme a Julius Urgiß scrisse il suo primo film su suggerimento di Eugen Burgs, firmando fino al 1933, anno in cui lasciò la Germania perché escluso dalla *Reichsfilmkammer* in quanto «non ariano». Notizie ricavate dal *Biographisches Lexikon der Theaterkünstler*, a cura di Frithjof Trapp, Bärbel Schrader, Dieter Wenk, Ingrid Maaß, Berlin, De Gruyter, 1998, p. 472.

## Direttore fotografia

Max Fassbänder

Nato nel 1868, fu un direttore della fotografia piuttosto attivo nella cinematografia tedesca a partire dal 1913. Di famiglia ebraica berlinese, collaborò alla realizzazione di almeno un’ottantina di titoli fino al 1927, anno a partire dal quale perdiamo le sue tracce.

## Scene, costumi, attrezzature

Heinrich Umlauff (materiale di proprietà del Völkerkundliches Museum I.F.G. Umlauff di Amburgo)

Imprenditore tedesco, Amburgo 1868-1925. Lavorava nella società fondata dal padre, famosa per l’importazione di merci dall’Africa e dall’Asia. Fu anche allestitore di spettacoli etnografici, costumista e architetto cinematografico. Il padre costruì lo zoo di Amburgo, e lui, specializzatosi in etnografia vi lavorò per la creazione di un «Museo del mondo». Umlauff fu costumista anche per *Der Müde Tod* (Lang, 1921) consulente artistico per *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* (Lang, 1924) e per *Die Beute der Erinyen* (Rippert, 1922).

## Studi e ambientazioni

Giardino zoologico Carl Hagenbeck

Il villaggio Giapponese dello zoo degli Umlauff è il set in cui Lang girò *Harakiri*. Si trova, ancor oggi, nel quartiere di Stellingen di Amburgo. La società degli Umlauff fu tra i principali fornitori dei musei etnografici tedeschi agli inizi del Novecento. Pommer utilizzò ripetutamente il patrimonio materiale (attrezzi, arredi, costumi, scenografie) e la competenza di Heinrich Umlauff per la ricostruzione dettagliata di ambientazioni esotiche. La casa di Také venne realizzata in occasione del film ed è ancor oggi visitabile, così come il Buddha del tempio (è una riproduzione in scala dell’imponente Buddha di Kamakura), il Torii con il ponte che troviamo nella pellicola. Nel parco oltre ad *Harakiri* furono girati i due episodi di *Die Spinnen*.

Personaggi  
ed interpreti

Qualche dubbio suscita l'indicazione del lago di Woltersdorf come set per le scene sulla spiaggia a (cfr. nota 64 a p. 93).

Tokujawa, il Daimyo: Paul Biensfeldt.

Attore tedesco di famiglia ebraica, Berlino 1869-1933. Nato e vissuto a Berlino dove lavorò come attore per almeno quarant'anni, era la *star* della compagnia. Lo si rintraccia, come molti degli altri attori, anche nel cast di *Die Spinnen*.

O-Take-San, sua figlia: Lil Dagover.

Attrice bavarese di origine olandese, all'anagrafe Marie Antonia Siegelinde Martha Seubert, Madiun (Indonesia) 1887-Monaco di Baviera 1980. Divenne celebre col cognome del marito Fritz Daghofer, attore di venticinque anni più vecchio di lei e sposato nel 1917. In quel 1919, anno del film, divorziò da Fritz e partorì una figlia, Eva Marie. Era anche nel cast di *Die Spinnen*. *Harakiri* le diede la celebrità; lavorò ancora con Lang e fu tra i protagonisti del *Gabinetto del dottor Caligari*. Vera diva negli anni della repubblica di Weimar, fu tra le attrici predilette da Hitler.

Il Bonzo: Georg John.

Attore di famiglia ebraica polacca, Schmiegel 1879-Ghetto di Łódź 1941. Divenne famoso fin dagli esordi (1917, *Die Fremdein* in cui interpreta con successo la parte d'un monaco tibetano) per le caratterizzazioni di maghi, grandi dignitari, sacerdoti demoniaci. Come molti suoi colleghi era anche nel cast di *Die Spinnen*.

Karan, servitore del tempio: Rudolf Lettinger.

Attore tedesco, Amburgo 1865-Berlino 1937. Ben noto al pubblico teatrale e cinematografico, lo si ricorda principalmente per il ruolo del Dr. Olsen nel *Gabinetto del dottor Caligari*. Era anche nel cast di *Die Spinnen*.

Kin-be-Araki, Tenutario della casa da the: Erner Hübsch.

Apparteneva ad una famosa schiatta di attori ungheresi, prima del 1895-Berlino 1925, collaborò – fra l'altro – ancora con Lang per il *Dr. Mabuse* nel 1922.

Hanake, la cameriera di O-Take-San: Käte Küster (o Jüster).

Non abbiamo praticamente notizie su quest'artista: la rintracciamo in compagnia per un altro film del 1919 (*Amt Zukunft*, Hans Werckmeister, produzione della Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e.V. -DLG) assieme a Biensfeldt e Hübsch.

Olaf J. Anderson: Nils Prien.

Il protagonista del film, Nils Prien era un attore secondario di origine svedese, il cui nome s'incontra di rado: sostenne il ruolo di Henry Felix nel *Prinz Kuckuck* di Paul Leni e la sua ultima apparizione cinematografica è in *Va banque* di Leo Lasko, del 1920. Durante la lavorazione ad Hagenbeck è descritto da un cronista come beniamino del giovane pubblico femminile (cfr. *Film-Kurier*, Berlino, vol. 1, no. 97, 27 Sep 1919, p. 2).

Eva, sua moglie: Hedwig Wollan.

Mancano notizie su di lei. In realtà i repertori indicano che la Wollan intraprese la carriera cinematografica col nome di Herta Hedén, attrice che tra 1919 e 1920 rintracciamo anche in *Lederstrumpf*, prima e seconda parte, e *Die siebente Großmacht*.

Il principe Matahari: Meinhard (o Meinhart) Maur.

Attore ungherese, Hajdúnánás 1884-Londra 1964. Dalla solida carriera teatrale e cinematografica; anche lui era in compagnia in *Die Spinnen*, dove interpretava un personaggio cinese.

Il bambino: Loni Nest.

Eleonore Loni Nest, Berlino 1915-1990, nel 1919 aveva quattro anni. Era famosa per i molti ruoli infantili interpretati fin dai primi mesi di vita. Nel 1919 rimase orfana di padre. Recitò, fra l'altro, nel *Nosferatu* di Murnau. Dopo l'avvento del sonoro scomparve dalle scene.

Il console: Harry Frank

Attore tedesco, Berlino 1896-1947. L'attribuzione è mia, basata sul confronto con foto e alcuni film (in particolare *Marizza, genannt die Schmugglermadonna*, Murnau 1920 e *Die Spinnen*). Paradossalmente il nome dell'attore e il suo ruolo non compaiono nei titoli di testa, nonostante si tratti di personaggio importante, recitato comunque da un promettente giovane professionista (in *Harakiri* opportunamente incanutito: esordiente all'epoca di *Die Spinnen*, nella sua carriera recitò in oltre sessanta pellicole). Accanto a lui, nei repertori, appare anche tale Josef Roemer (che presumibilmente interpretava la parte di uno dei colleghi danesi)



# DOCUMENTI



DIETER SCHICKLING

HAT GUSTAV MAHLER JEMALS  
EINE OPER VON PUCCINI DIRIGIERT?  
EINE BESTANDSAUFNAHME UND EINE RECHERCHE

Es ist hinreichend bekannt, dass zwischen Gustav Mahler und Giacomo Puccini ein eher gespanntes Verhältnis herrschte. So lange sie miteinander in Kontakt waren, bestand zwischen ihnen eine von gesellschaftlicher Höflichkeit geprägte Distanz. Für Puccini war Mahler kurz vor und nach der Jahrhundertwende vor allem der mächtige Direktor der Wiener Hofoper, der seinen Opern den ersehnten Zugang zu diesem wichtigsten deutschsprachigen Operntheater verweigerte. Es gibt bisher keinen Beleg dafür, dass er die publizierten Werke Mahlers kannte (und ziemlich sicher hat er keines davon je gehört), obwohl er sich sonst immer für die Kompositionen seiner Zeitgenossen interessierte, einschließlich der von ihm überwiegend abgelehnten Opern des Konkurrenten Richard Strauss. Umgekehrt hat Mahler die international erfolgreichen Stücke Puccinis natürlich gekannt, aber offensichtlich wenig geschätzt, wie ein paar überlieferte Äußerungen bezeugen. Erst relativ spät hat er zwei davon für sein Wiener Haus angenommen, 1903 *La bohème* und, ganz zuletzt, 1907 *Madama Butterfly*, und er hat sie dort nie selbst dirigiert.

Zum ersten Mal begegneten sich die beiden im November 1892 in Hamburg. Da war Mahler ein seit mehr als eineinhalb Jahren erfolgreicher Dirigent am Hamburger Stadttheater, nach bereits zweieinhalb Jahren an der keineswegs unbedeutenden Hofoper von Budapest, berufen von dem seit vielen Jahren in Hamburg wirkenden Theaterdirektor Bernhard Pollini, den wirtschaftliche Erfolge zumindest ebenso interessierten wie die Entdeckung neuer Werke, die spektakuläre Premieren versprachen. Puccini dagegen hatte gerade einmal zwei Opern auf die Bühne gebracht, von denen nur die erste, *Le Villi*, nach nun schon acht Jahren seit der Uraufführung nicht mehr als eine bescheidene Aufmerksamkeit innerhalb Italiens erreicht hatte. Puccini hielt sich im Vorfeld der deutschen Erstaufführung seines kurzen Opern-

Erstlings Ende November für etwas mehr als eine Woche in Hamburg auf, und dass er dabei auch Mahler getroffen hat, bezeugt die Widmung eines Fotos am Tag vor der *Villi*-Premiere: «Al Maestro Gustav Mahler | Ricordo di Giacomo Puccini | Hamburg | 28.11.92»<sup>1</sup> wie umgekehrt eine mit «November 1892» datierte Fotowidmung Mahlers an Puccini.<sup>2</sup>

In der Puccini-Literatur wurde lange Zeit angenommen, dass die Hamburger *Villi*-Premiere (unter dem deutschen Titel *Die Willis*) von dem jungen Gustav Mahler selbst dirigiert wurde. Diese Annahme geht zurück auf die autoritative Puccini-Biografie von Mosco Carner von 1958, in der es heißt: «*Le Villi* boasted a remarkable number of productions outside Italy: [...] Hamburg (1892), where the conductor was Gustav Mahler».<sup>3</sup> Die Behauptung blieb auch in allen folgenden Versionen von Carners Buch erhalten, bis hin zur dritten und letzten Ausgabe von 1992. Erst viel später wurde das zwar nicht in der Puccini-Literatur, aber in der über Mahler in Zweifel gezogen. In seiner monumentalen Mahler-Biografie, die ab 1974 in mehreren verschiedenen Ausgaben erschien, erwähnt Henry-Louis de La Grange nebenbei, dass Mahler nach einer plötzlichen Erkrankung des anderen Hamburger Kapellmeisters, Theodor Hentschel, ab Anfang Dezember 1892 dessen Dirigate übernehmen musste, darunter «'an opera unknown' to Mahler, almost certainly Puccini's *Le Villi*». Sehr deutlich ist das allerdings nicht: Es wird aus de La Granges Formulierung nicht klar, ob Hentschel vor seiner Erkrankung noch Vorstellungen der Puccini-Oper dirigiert hat, falls es bei Mahlers Einspringen überhaupt um diese gegangen ist, was de La Grange mit seiner Formulierung «almost certainly» immerhin ein wenig offen lässt.<sup>4</sup>

Bald darauf erschien ein umfangreiches vor allem dokumentarisches Werk über dreihundert Jahre Oper in Hamburg von Joachim E. Wenzel, dem Archivar der Staatsoper.<sup>5</sup> Es ist eine sehr unübersichtliche, teilweise

<sup>1</sup> Das Original befindet sich in der Médiathèque Musicale Mahler in Paris. Es ist abgebildet in EPISTOLARIO I, Tav. I.

<sup>2</sup> Heute im Archiv des Puccini-Museums in Torre del Lago.

<sup>3</sup> MOSCO CARNER, *Puccini. A critical biography*, London, Duckworth, 1958, S. 43.

<sup>4</sup> HENRY-LOUIS DE LA GRANGE, *Mahler. Volume One*, London, Gollancz, 1974, S. 262 und 881, Anm. 12. In einigen Details ist de La Granges Darstellung überdies nicht korrekt. So bezeichnet er Hentschel als Mahlers «chief assistant», während er tatsächlich gleichberechtigter «erster Kapellmeister» war, und nennt den 2. Dezember als Premierendatum von *Le Villi* statt des 29. November. In der jüngsten, posthumen Fassung seines Werks (*Gustav Mahler: The Arduous Road to Vienna 1860-1897. Completed, revised and edited by Sybille Werner*, Turnhout, Brepols, 2020) ist zwar das falsche Datum korrigiert, dafür gibt es aber wieder andere Fragwürdigkeiten einschließlich der nun definitiven Behauptung, Mahler habe am 8. Dezember *Die Willis* dirigiert (S. 508). Es ist nicht ersichtlich, worauf sich diese Korrektur stützt.

<sup>5</sup> JOACHIM E. WENZEL, *Geschichte der Hamburger Oper 1678-1978*. Hrsg. vom Vorstand der Hamburgischen Staatsoper, ohne Ort und Jahr, aber 1978; ein schmaler Ergänzungsband erschien 1980.

auch wirre Arbeit, überwiegend ohne Quellenangaben und äußerlich wenig ansprechend (es handelt sich um ein vervielfältigtes Schreibmaschinen-Manuskript des Autors mit eingeklebten Illustrationen). Aber immerhin werden hier alle (?) Hamburger Inszenierungen mit Daten und zum Teil mit Besetzungen aufgeführt. So auch *Die Willis* von Puccini am 29. November 1892, zusammen mit *Bastien und Bastienne* von Mozart, für beide Stücke wird eine Zahl von acht Aufführungen angegeben. Als musikalischer Leiter erscheint Theodor Hentschel, aber nur in der Zeile mit der Mozart-Oper; es bleibt unentschieden, ob das auch für Puccini gelten sollte.<sup>6</sup>

Wenig hilfreich ist auch eine spätere in ihrem Titel vielversprechende Dissertation von Bernd Schabbing über Mahlers Zeit in Hamburg,<sup>7</sup> in der man sich Informationen aus einem unübersichtlichen Konglomerat von Lesefrüchten des Autors zusammensuchen muss. Zur hier gestellten Frage trägt das Buch überhaupt nichts bei, erwähnt sie nicht einmal, und ist in seinen über den ganzen Text verstreuten Listen von Aufführungsdaten und dergleichen sehr unzuverlässig, bis hin zu hartnäckig wiederholten auf Druckfehlern beruhenden Datierungsirrtümern.

Insgesamt sprechen die publizierten deutschen Dokumente zwar dagegen, dass Mahler der ursprüngliche *Villi*-Dirigent in Hamburg gewesen war, aber in der Puccini-Literatur wurden sie lange nicht zur Kenntnis genommen. Als ich 1989 meine Puccini-Biografie veröffentlichte, verließ ich mich angesichts der dürftigen Quellenlage eher auf die allgemeine «italienische» Meinung<sup>8</sup> und spekulierte über Mahlers, wie ich meinte, erstes (und letztes) Puccini-Dirigat,<sup>9</sup> ohne die Hamburger Quellen zu berücksichtigen. Erst viele Jahre danach, für eine inzwischen nötig gewordene Neuausgabe meines Buchs, korrigierte ich diese Darstellung<sup>10</sup> vor allem unter Berufung auf eine mir inzwischen bekannt gewordene ältere Darstellung der Hamburger Operngeschichte.<sup>11</sup> Danach hatte Mahler eben nicht die deutsche Erstaufführung von *Le Villi* in Hamburg dirigiert. Diese Korrektur

<sup>6</sup> Ebd., S. 78.

<sup>7</sup> BERND SCHABGING, *Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg*, Berlin, Kuhn, 2002 (musicologica berlinensia, Band 9).

<sup>8</sup> Als ein Beleg dafür mag eine Fußnote in Simonetta Puccinis Edition von Puccinis Briefen an Alfredo Caselli dienen, wo die Reise des Komponisten nach Hamburg im Jahr 1892 so kommentiert wird: «Dove il 29 novembre sarebbero andate in scena *Le Villi*, sotto la direzione di Gustav Mahler», «Quaderni pucciniani», 6, 1998, Nr. 29, nota 1.

<sup>9</sup> DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1989, S. 96.

<sup>10</sup> Id., *Giacomo Puccini. Biografie. Erweiterte Neuausgabe*, Stuttgart, Carus/Reclam, 2007, S. 99.

<sup>11</sup> HEINRICH CHEVALLEY, *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*, Hamburg, Broschek, 1927, S. 147.

tur ging auch in die fast gleichzeitige Veröffentlichung der italienischen Ausgabe meiner Puccini-Biographie ein,<sup>12</sup> und seitdem galt sie als allgemein akzeptiert.

Doch damit ist die Geschichte keineswegs zu Ende. Denn um die gleiche Zeit wurden zum ersten Mal die von de La Grange nur in Übersetzungen zitierten Briefe Mahlers an seine Schwester Justine aus diesen Hamburger Tagen vollständig in ihrem originalen Wortlaut veröffentlicht.<sup>13</sup> Daraus erfährt man, dass von den Briefen der entscheidenden Tage im Dezember 1892 (Nr. 275-284) nur der erste datiert ist (Poststempel vom 3.12.), die anderen hat der Herausgeber mit mehr oder weniger überzeugend rekonstruierten Daten versehen. Aus dem ersten (datierten) ergibt sich, dass Mahler vielleicht zwei Tage später das Abonnementkonzert des philharmonischen Orchesters dirigieren müsse anstelle von dessen berühmtem ständigen Dirigenten Hans von Bülow, der plötzlich erkrankt war. Dann aber erfährt er, dass Bülow «wieder zur Abwechslung gesund» sei und doch auftreten könne. Unmittelbar nach diesem Bülow-Konzert am 5. Dezember schreibt Mahler «sehr eilig» (Nr. 277):

Eben kommt die definitive Absage Bülows für das nächste Concert (Montag 12.) Es scheint also, daß ich ganz *bestimmt* Montag dirigieren werde. Daher bin ich außerordentlich eingespannt (muß das Programm auswendig lernen) – Ihr müßt Euch bis dahin mit Briefen gedulden.

Der nächste Brief folgt jedenfalls kurz danach (Nr. 278):

Soeben kommt die Nachricht, daß die *Joachim Montag* d[en] 12. (am selben Tag, da ich hier das *Bülow-concert* dirigire) 2 Humoresken von mir im philharmonischen Concert in Berlin singt! Und ich kann nicht dabei sein! [...] Dazu ist *College Henschel* [sic] krank geworden, und ich muß *heute Abend* eine mir unbekannte Oper für ihn dirigieren – und so wahrscheinlich jeden Tag bis er gesund wird! Ihr könnt Euch denken, *wie* entsetzlich erregt ich jetzt bin! Vor *Montag* bin ich kein Mensch, erwartet keinen Brief!

Angenommen dass Mahlers Angaben korrekt und nicht auch Ausreden dafür sind, dass er weniger Briefe schreibt als üblich, dann würde das bedeuten: Der für unsere Fragestellung entscheidende zweite Brief mit der Information über die Erkrankung seines Kollegen Hentschel ist frühestens am 7. und spätestens am 10. Dezember geschrieben worden. Das Dirigat

<sup>12</sup> SCHICKLING, S. 104.

<sup>13</sup> GUSTAV MAHLER, «*Liebste Justi!*» *Briefe an die Familie*. Hrsg. von Stephen Mc Clatchie. Redaktion der deutschen Ausgabe: Helmut Brenner, Bonn, Weidle, 2006.

«*heute Abend* eine[r] mir unbekannte[n] Oper» hätte also an einem dieser Abende stattfinden müssen.

An dieser Stelle lohnt sich ein Blick auf die vollständig erhaltenen Hamburger Theaterzettel.<sup>14</sup> Es handelt sich dabei um großformatige Drucke mit kompletten Besetzungsangaben für die einzelnen Vorstellungstage;<sup>15</sup> sie dienten wohl vor allem der Werbung für die Aufführungen. Angesichts der relativ leichten Herstellbarkeit solcher Drucke dürften sie zwar nicht am Tag selbst, aber höchstens ein bis zwei Tage vorher produziert worden sein. In aller Regel enthielten sie neben den ausführlichen Angaben für die Vorstellungen des jeweiligen Tages in den Stadttheatern von Hamburg und Altona, die zu der Zeit zusammen einen Betrieb bildeten, eine Vorschau auf die drei nächsten Tage. Dabei ist interessant, dass in dieser Vorschau zwar die Sänger erwähnt werden, nicht aber der Dirigent, der lediglich für die Vorstellung des aktuellen Tages angegeben ist. Das bedeutet nicht nur, dass der Dirigent als für einen guten Kartenverkauf weniger wichtig angesehen wurde, sondern vor allem, dass er natürlich kurzfristig leichter austauschbar war als die Sänger. Mahlers Äußerung, er müsse «*heute Abend*» eine ihm unbekannte Oper dirigieren, ist im Licht dieser Praxis des Hamburger Theaters für die einzelnen Tage genauer zu untersuchen.

An den betreffenden Tagen war Hentschel mit Ausnahme des 10. Dezember immer als Dirigent vorgesehen: am 7. für *Fra' Diavolo* und *Cavalleria rusticana*, am 8. für *Die Willis* («Zum 5. Male») und *Bastien und Bastienne*, am 9. für *Der Troubadour*. Danach erscheint sein Name nicht mehr auf den Theaterzetteln, was durch Mahlers Bemerkung im (vielleicht) nächsten Brief (Nr. 279) verständlich wird: «Henschel ist so krank, daß an seinem Aufkommen gezweifelt wird! Ich muß jetzt fortwährend seine Opern *ohne* Probe übernehmen. Bin daher nicht 'schreiblustig!」 Henschel wurde also spätestens ab 10. Dezember nicht mehr als Dirigent eingeplant, und er starb bald darauf, am 19. Dezember.

Das bedeutet, dass für den Beginn von Hentschels Erkrankung der 7., 8. und 9. Dezember in Frage kommen und die bereits gedruckten Theaterzettel nicht mehr korrigiert werden konnten. Die Theaterzettel ab dem 10. Dezember zeigen sehr deutlich, dass wegen Hentschels plötzlichem Ausfall improvisiert werden musste: Offenbar war am 10. im Stadttheater Altona eine Aufführung der seit Jahrzehnten im Repertoire befindlichen

---

<sup>14</sup> Sie befinden sich in der Theatersammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Ich danke Herrn Dr. Jürgen Neubacher, dem Leiter der Historischen Bestände ihrer Fach- und Sondersammlungsreferate Kunst, Musik, Theater für seine Unterstützung, vor allem für seine ausführlichen Informationen über die Theaterzettel vom Dezember 1892. Die diesem Text folgende tabellarische Übersicht beruht auf seinen Angaben.

<sup>15</sup> Siehe die Abbildung eines Beispiels auf Tav. IV.

und immer einmal wieder hervorgeholten Oper *Maurer und Schlosser* (*Le Maçon*) von Auber zusammen mit Mascagnis *Cavalleria rusticana* geplant gewesen, wohl unter der Leitung von Hentschel, der die beiden Stücke in den Tagen zuvor bereits dirigiert hatte (am 5.12. beziehungsweise 28.11. und, jedenfalls vorgesehen, am 7.12.). Jetzt wurde er dabei durch den Chordirektor William Sichel ersetzt, der bisher nur sein eigenes «Weihnachtsmärchen mit Gesang und Tanz» *Der falsche Prinz* hatte dirigieren dürfen, als Ergänzung zu anderen Stücken (fünfmal seit 5.12. und auch noch zweimal unmittelbar danach).

Dessen am selben Tag in Hamburg gespieltes Stück wurde deshalb von einem Korrepetitor namens Tony Schmidt übernommen, und dieses Verfahren setzte sich noch bis Monatsende fort: *Der falsche Prinz* wurde von Sichel oder Schmidt dirigiert, das eigentliche Hauptwerk des Abends entweder ebenfalls von Sichel (11.12. Rossinis *Barbier von Sevilla*, 12.12. Lortzings *Zar und Zimmermann*, 13.12. Adams *Postillon von Lonjumeau*) oder danach von Mahler (14. und 29.12. Nicolais *Lustige Weiber von Windsor*, 18.12. Bizets *Carmen*, 25.12. Mozarts *Hochzeit des Figaro*) – alles Stücke, die er gut kannte, aber in Hamburg noch nicht dirigiert hatte. Am zweiten Weihnachtstag kam noch der ihm wohlvertraute *Tannhäuser* hinzu.

In der Tat waren das überwiegend Stücke, die zuvor vor allem Hentschel geleitet hatte,<sup>16</sup> und sicher bezieht sich auf sie Mahlers oben zitierte Bemerkung, er müsse jetzt «fortwährend» Hentschels Opern «ohne Probe» übernehmen; dieser Brief ist deshalb eher in die Tage zwischen 14. und 18. Dezember zu datieren und nicht «um 10. Dezember» wie in der Ausgabe von Mahlers Briefen angenommen.<sup>17</sup> Übrigens wird hieraus auch deutlich, was eine Theaterleitung ihren Operndirigenten damals zumutete: Mahlers Kollege Hentschel war vor seiner schweren Erkrankung zwischen dem 27. November und dem 9. Dezember an elf von dreizehn Abenden eingeteilt, der sicher weniger erfahrene Chordirigent Sichel an jedem Abend zwischen dem 5. und dem 13. Dezember, also an neun Abenden hintereinander mit insgesamt sechs verschiedenen Werken. Demgegenüber nimmt sich Mahlers oft als enorm umfangreich dargestellte Beschäftigung eher bescheiden aus: Zwischen dem 28. November und dem 29. Dezember, also in einem vollen Monat, sollte er achtmal dirigieren.

Wenn Hentschel ab dem 7. Dezember ersetzt werden musste – es ist davon auszugehen, dass er noch am 6. die vierte Vorstellung der *Willis* zusammen mit *Bastien und Bastienne* dirigiert hat –, wenn weiter als sicher anzunehmen ist, dass zwar nicht die Dirigenten, jedenfalls aber die auf den

<sup>16</sup> Siehe SCHABBING, *Gustav Mahler*, S. 176 f.

<sup>17</sup> MAHLER, «*Liebste Just!*», S. 278 (Nr. 279).

Theaterzetteln ausgedruckten Stücke beibehalten wurden, wenn ferner Mahlers Befürchtung zutrifft, dass er Hentschels Verpflichtungen nicht nur «*heute Abend*» (die «mir unbekannte Oper»), sondern auch «wahrscheinlich jeden Tag bis er gesund wird» übernehmen müsse, wenn aber ab 10. Dezember die Notlösungen Sichel und Schmidt galten, dann handelt es sich um fünf Opern, die Mahler eventuell an drei Tagen hintereinander hätte übernehmen müssen: am 7.12. *Fra' Diavolo* und *Cavalleria rusticana*, am 8.12. *Die Willis* und *Bastien und Bastienne* und am 9.12. *Der Troubadour*.

Davon können nur *Fra' Diavolo*, *Bastien und Bastienne* und *Die Willis* als Mahler unbekannte Opern bezeichnet werden – in dem Sinn, dass er sie bis dahin noch nie dirigiert hatte. Den *Troubadour* kannte er schon seit seiner frühesten Zeit in Olmütz, und *Cavalleria rusticana* hatte er in Hamburg mehrmals im Vorjahr geleitet. Nimmt man die Formulierung Mahlers in seinem Brief ganz und gar wörtlich, dann könnte dieser nur auf den 7. Dezember datiert werden. Denn nur an diesem Tag stand eine einzige Oper auf dem Spielplan, die Mahler unbekannt war, *Fra' Diavolo*. Am 8. Dezember hätte er von zwei Opern sprechen müssen (*Die Willis* und *Bastien und Bastienne*), und der für den 9. Dezember geplante *Troubadour* war ihm nicht unbekannt.

Leider findet sich dazu nichts in den Hamburger Zeitungen dieser Tage. Es gibt darin keine Korrekturen oder Ergänzungen zu den Theaterzetteln, wie man es aus heutiger Sicht vielleicht erwarten könnte. Es galt damals eben nicht als besonders interessant, wer die geplante abendliche Vorstellung dirigierte. Letzten Endes muss es nach heutigem Kenntnisstand deshalb offen bleiben, ob Mahler in der Woche vor seinem Konzert am 10. Dezember mit für ihn zum Teil neuen Stücken überhaupt in der Oper dirigierte. Wenn das der Fall gewesen wäre, mit bis zu fünf Opern, von denen er drei noch überhaupt nicht und die zwei anderen selten und jedenfalls nicht in letzter Zeit dirigiert hatte, dann ist das aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar. Dass so etwas (wie in der zweiten Monatshälfte) erklärtermaßen ohne Proben stattfand, mag einen Hinweis auf die Qualität damaliger Aufführungen geben, deren Zuschauer einschließlich der professionellen Kritiker im Unterschied zu heute ja auch praktisch keine Vergleichsmöglichkeiten besaßen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es fast gleichgültig, ob Mahler am 8. Dezember 1892, und es kommt kein anderer Tag in Frage, in Hamburg Puccinis *Die Willis* dirigiert hat oder nicht: Es könnte nicht viel mehr gewesen sein als ein einigermaßen genaues Takt-Schlagen, damit Orchester und Sänger halbwegs beisammen blieben.

Es ist bei alledem nicht unwichtig, die vollständige Hamburger Aufführungsserie der *Willis* zu betrachten. An der Premiere am 29. November nahm Puccini selbst teil, nachdem er bereits seit einer Woche die Proben besucht hatte. An seinen Verlag Ricordi schrieb er in diesen Tagen: «Sto

benissimo – Prove vanno idem [...] Orchestra buonissima Cantanti discreti». <sup>18</sup> Und noch am Abend nach Ende der Vorstellung an seinen lucchesischen Freund Alfredo Caselli: «tutto bene – grandioso successo – Ebbero dopo opera 10 (dico (dieci) chiamate a solo – bisogna considerare freddezza popolo nordico)». <sup>19</sup> Bereits am nächsten Morgen verließ der also hochzufriedene Puccini Hamburg und reiste mit kurzen Aufenthalten in Berlin, Dresden und Wien innerhalb einer Woche zurück nach Mailand. In Hamburg gingen die *Willis*-Aufführungen in ziemlich dichter Folge weiter: Am 2. Dezember war die zweite, am 4. die dritte, am 6. die vierte und am 8. die fünfte Vorstellung. Dabei wurde Puccinis kurzes Stück an vier der fünf Abende durch Mozarts jugendlichen Einakter *Bastien und Bastienne* ergänzt, einmal kam noch Mascagnis Einakter *Cavalleria rusticana* dazu und zweimal das nicht weiter bekannte neue musikalische Weihnachtsmärchen *Der falsche Prinz* des Chordirigenten Sichel. Nur an einem Abend, bei der dritten Vorstellung am 4. Dezember, trat Flotows ausgewachsene Oper *Alessandro Stradella* an die Stelle solcher uns heute wenig überzeugenden Aneinanderreihungen.

Danach endete die Serie zunächst, sei es wegen der Erkrankung des Uraufführungsdirigenten Hentschel oder weil das Publikumsinteresse nach fünf Aufführungen in neun Tagen nachließ. Mit ziemlich großem Abstand gab es noch drei weitere Vorstellungen: am 30. Januar 1893 (auf dem Theaterzettel irrtümlich nicht als sechste, sondern als fünfte Aufführung bezeichnet) zusammen mit *Freund Fritz* von Mascagni, am 18. Februar zusammen mit *Fra' Diavolo* und am 23. April zusammen mit Mascagnis *Die Rantzau*. Beide abendfüllende Mascagni-Opern hatten jeweils kurz zuvor ihre Hamburger Premieren erlebt und wurden von Gustav Mahler dirigiert, der dabei jedoch das jetzt wie eine Auffüllung wirkende Puccini-Stück dem nachgeordneten Dirigenten Sichel beziehungsweise dem als Nachfolger Hentschels neu engagierten Robert Erben überließ. Der dazwischen liegende Abend mit der siebten *Willis*-Vorstellung und *Fra' Diavolo* wurde im Ganzen von William Sichel dirigiert.

Wenn Mahler am 8. Dezember davor als Einspringer für den überraschend erkrankten Hentschel *Die Willis* dirigiert hat, dann wäre es immerhin bemerkenswert, dass er die neu gewonnene Kenntnis des Stücks nicht für dessen Wiederaufnahme Ende Januar und später genutzt hätte. Es ließen sich dafür verschiedene Erklärungen denken:

---

<sup>18</sup> Brief vom 25.11.1892, in EPISTOLARIO I, Nr. 277, S. 210.

<sup>19</sup> Ebd. Nr. 282.

- a) seine eintägige damalige Befassung mit dem Stück war so flüchtig, dass er es auch Wochen später nicht wirklich kannte;
- b) er liebte es so wenig, dass er nichts mehr damit zu tun haben wollte;
- c) Mahlers Auslastung im Januar mit zwei neuen Premieren (*Jolanthe* von Tschaikowsky und *Freund Fritz*) und ihren Folge-Aufführungen war so groß, dass er die inzwischen weniger wichtige Puccini-Oper anderen überließ;
- d) Mahler hat *Die Willis* auch im Dezember überhaupt nicht dirigiert.

Für jede der drei ersten Erklärungen gibt es Gründe, ohne dass sie durch Fakten sicher belegbar wären. Am wahrscheinlichsten ist aber die vierte Möglichkeit, nämlich dass Mahler *Die Willis* auch an diesem 8. Dezember nicht dirigiert hat. Selbst wenn der dafür seit de La Grange als Beweis dienende Brief Mahlers an seine Schwester am 8. Dezember geschrieben wäre (was aber wie gesagt keineswegs sicher ist) und sich dann wohl auch auf die Puccini-Oper an diesem Abend bezöge, könnte es durchaus sein, dass die Theaterleitung noch am selben Tag die Dirigenten-Besetzung geändert hat, vielleicht auch auf Druck Mahlers selbst, um ihn vor seinem vier Tage später stattfindenden viel wichtigeren Konzert zu entlasten. Tatsächlich muss in diesen Tagen entschieden worden sein, dass der nur als Chordirigent engagierte William Sichel als Ersatz für Hentschel nun nicht mehr nur seinen eigenen *Falschen Prinz* dirigieren sollte, sondern auch abendfüllende andere Werke. Warum sollte das nicht auch schon für die einstweilen letzte Vorstellung der (kurzen) *Willis* gegolten haben, an deren Vorbereitung Sichel ursprünglich gewiss beteiligt war, enthält das Stück doch vergleichsweise umfangreiche Chor-Passagen? Für ihn war die Oper also sehr wahrscheinlich nicht unbekannt, und er hat sie dann ja auch im folgenden Januar und Februar noch zweimal dirigiert.

Das meiste also spricht eher dafür, dass Mahler tatsächlich niemals eine Oper Puccinis dirigiert hat, auch nicht an jenem einzigen Abend im Dezember 1892 in Hamburg, für den de La Grange das angenommen hat. Dass der von ihm angeführte mutmaßliche Beweis («almost certainly») in Wahrheit keiner ist, lässt sich nach allen jetzt bekannten Fakten jedenfalls mit Sicherheit konstatieren.

Theater	Datum	Werk(e)	Dirigent (1892/93)
Hamburg	27.11.1892	<i>Carmen</i>	Theodor Hentschel
Altona	28.11	<i>Djamileh</i>	Gustav Mahler
		<i>Cavalleria rusticana</i>	Hentschel
Hamburg	29.11	<i>Die Willis</i> – „Zum ersten Male“	Hentschel
		<i>Bastien und Bastienne</i>	
Hamburg	30.11	<i>Der fliegende Holländer</i>	Hentschel
Hamburg	1.12	<i>Djamileh</i>	Mahler
		<i>Joseph in Egypten</i> [Méhul]	
Hamburg	2.12	<i>Die Willis</i> „Zum 2 Male“	Hentschel
		<i>Bastien und Bastienne</i>	
Hamburg	3.12	<i>Tannhäuser</i>	Mahler
Hamburg	4.12	<i>Die Willis</i> „Zum 3 Male“	Hentschel
		<i>Alessandro Stradella</i> [Flotow]	
Hamburg	5.12	<i>Der falsche Prinz</i> [Sichel] „Zum ersten Male“	William Sichel
		<i>Maurer und Schlosser (Le Maçon, Auber)</i>	Hentschel
Hamburg	6.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Sichel
		<i>Die Willis</i> „Zum 4 Male“	Hentschel
Hamburg	7.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Sichel
		[Schauspiel]	
Altona	7.12	<i>Fra' Diavolo</i>	Hentschel
Hamburg	8.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Sichel
		<i>Die Willis</i> „Zum 5 Male“	Hentschel
Hamburg	9.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Sichel
		<i>Der Troubadour</i>	Hentschel
Hamburg	10.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Tony Schmidt
		[Schauspiel]	
Altona	10.12	<i>Maurer und Schlosser</i>	Sichel
		<i>Cavalleria rusticana</i>	
Hamburg	11.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Sichel
		<i>Der Barbier von Sevilla</i>	
Hamburg	12.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Sichel
		<i>Zar und Zimmermann</i>	

HAT GUSTAV MAHLER JEMALS EINE OPER VON PUCCINI DIRIGIERT?

Theater	Datum	Werk(e)	Dirigent (1892/93)
Hamburg	13.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Schmidt
		<i>Der Postillon von Lonjumeau</i>	Sichel
Hamburg	14.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Schmidt
		<i>Die lustigen Weiber von Windsor</i>	Mahler
Hamburg	18.12	<i>Der falsche Prinz</i>	—
		<i>Carmen</i>	Mahler
Hamburg	25.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Schmidt
		<i>Die Hochzeit des Figaro</i>	Mahler
Hamburg	26.12	<i>Tannhäuser</i>	Mahler
Hamburg	29.12	<i>Der falsche Prinz</i>	Schmidt
		<i>Die Hochzeit des Figaro</i>	Mahler
Hamburg	30.1.1893	<i>Freund Fritz</i>	Mahler
		<i>Die Willis „Zum 5 [6] Male“</i>	Sichel
Hamburg	18.2	<i>Die Willis „Zum 7 Male“</i>	Sichel
		<i>Fra Diavolo</i>	
Hamburg	23.4	<i>Die Rantzau</i>	Mahler
		<i>Die Willis „Zum 8 Male“</i>	Robert Erben

Abb. 1: Übersicht über die Theaterzettel des Stadt-Theaters Hamburg für November/Dezember 1892 und die drei weiteren *Villi*-Aufführungen Januar-April 1893



MATTEO SANSONE

UN PROGETTO DI *LITERATUROPER*:  
LA LUPA DI VERGA PER PUCCINI

1. CRONACA DI UNA COLLABORAZIONE FALLITA

Per pura coincidenza, a pochi giorni di distanza, venivano presentate a Torino le «scene drammatiche» *La Lupa* di Verga (Teatro Gerbino, 26 gennaio 1896, LUPA 1896) e *La bohème* di Puccini (Teatro Regio, 1 febbraio 1896). Il libretto della «tragedia lirica» *La Lupa*, approntato due anni prima da Verga in collaborazione con Federico De Roberto, e rifiutato da Puccini dopo molti tentennamenti, rimaneva presso l'editore Ricordi che lo aveva commissionato.

Lo strepitoso successo di *Cavalleria rusticana* di Mascagni al Teatro Costanzi di Roma (17 maggio 1890), lanciata da Sonzogno, aveva indotto Ricordi a reclutare l'autore della fonte di quell'opera per competere con l'editore rivale sul suo stesso terreno. Sei anni prima, al Teatro Carignano di Torino (14 gennaio 1884), con le «scene popolari» *Cavalleria rusticana* di Verga, tratte dall'omonima novella di *Vita dei campi* (1880), si era affermato il genere verista nel teatro italiano. Ricordi pensò che un'altra novella di quella raccolta, ridotta a libretto dal suo autore, e musicata da Puccini, potesse essere accolta con altrettanto favore.

Il 6 giugno 1891, Verga firmò con l'editore milanese un contratto in cui si impegnava a trarre un libretto dalla *Lupa*, affidandone la versificazione a Federico De Roberto. Il contratto, della durata di cinque anni, prevedeva la cessione dei diritti sul libretto per la somma di duemila lire e il venti per cento sugli introiti lordi. La rielaborazione della novella portò lo scrittore a realizzare un lavoro originale, per molti aspetti distante dalla redazione narrativa, che in una sorta di geminazione si concretizzò oltre che nel libretto per Puccini, nel dramma in prosa. I due testi sono molto simili nella lettera e nell'impianto drammaturgico, anche perché le scelte adottate in funzione della musicabilità del libretto vennero conservate nel dramma. Come si rileva dalla corrispondenza con De Roberto, Verga avrebbe por-

tato a termine l'iter creativo di libretto e dramma seguendo una propria visione estetica che avrebbe concesso poco alle richieste del compositore tanto da indurre infine quest'ultimo a rinunciare al progetto.

Residente a Milano dal 1872, e frequentatore dello storico salotto della Contessa Maffei,<sup>1</sup> lo scrittore siciliano era in contatto con Arrigo Boito, Luigi Gualdo, Achille Torelli, e l'editore Emilio Treves che pubblicava i suoi lavori. Contava amici come Felice Cameroni e Giuseppe Giacosa al quale aveva dedicato *Cavalleria rusticana*. Nulla, quindi, gli sfuggiva di quanto accadeva nel campo del teatro musicale. In una lettera del 13 gennaio 1892, Verga si lamentava con De Roberto:

Il *Commendatore* [Ricordi] è più fine che mai. Non solo non so più nulla della *Lupa*, ma so che ha acquistato il diritto di trarne un libretto dalla *Tosca* pel Puccini. Io sarei andato a trovarlo, se fossi libero d'uscire a mia volontà, per farla feura.<sup>2</sup>

Nel corso del 1892, mentre Verga e De Roberto lavoravano al libretto, Puccini era tutto preso dalla composizione di *Manon Lescaut*, che completerà in ottobre. Nel gennaio dell'anno successivo si spostava a Torino per la prima dell'opera al Regio, cosicché soltanto in aprile il Maestro scriveva a Verga in seguito a una sollecitazione dello scrittore,<sup>3</sup> giustificandosi per il ritardo:

Gentilissimo Signor Verga

Attenderò che Ella sia a Milano. Come sa dovetti occuparmi di *Manon* e recarmi a Torino per tempissimo – ciò mi fece trascurarla – Mi tenga scusato. Adesso lavoro alla Bohème –ma spero che sarà un lavoro rapido – dopo o contemporaneamente desidero mettermi alla *Lupa* – alla quale penso già da tanto tempo – Dunque alla metà di Giugno – Tanti saluti rispettosi e mi creda suo devtmo GPuccini<sup>4</sup>

Il progetto della *Lupa*, portato avanti insieme a quello della *Bohème*, avrebbe occupato il compositore in modo discontinuo per più di un anno prima di lasciarlo cadere nel luglio del 1894.

<sup>1</sup> Cfr. RAFFAELLO BARBIERA, *Il Salotto della Contessa Maffei*, Firenze, Salani, 1915, pp. 368-369.

<sup>2</sup> Lettera del 13 gennaio 1892, in Verga – De Roberto – Capuana. *Celebrazioni Bicenarie. Biblioteca Universitaria, Catania, 1755-1955*, a cura di Angelo Ciavarella, Catania, N. Giannotta, 1955, p. 124.

<sup>3</sup> Si veda la lettera del 28 marzo 1893, indirizzata al compositore presso Ricordi: «Mi duole che Ella non si sia fatto più vivo, come ci aveva fatto sperare [...]. Avevo inteso dire però che Ella preferisse lavorare subito la Bohème» FGP, I.1.11, *sub data*. La missiva fa parte di un esiguo epistolario manoscritto (oltre alla lettera tre cartoline postali) conservato nel Museo Casa Puccini a Torre del Lago. Ringrazio Patrizia Mavilla, della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini, per l'aiuto nella consultazione del materiale inedito.

<sup>4</sup> Lettera dell'8 aprile 1893, in EPISTOLARIO I, n. 308, p. 230. Qualche giorno dopo Verga informava l'amico De Roberto: «Puccini mi ha scritto che delle modificazioni che desidera alla *Lupa* ne parleremo al mio ritorno a Milano, in giugno, e che adesso sta musicando la *Bohème*». Cfr. lettera del 14 aprile 1893, in Verga – De Roberto – Capuana, p. 28.

Mentre progrediva la messa a punto del libretto, nello scrittore cresceva lo scetticismo sull'effettiva volontà di Puccini di musicare il suo lavoro. In realtà, i dubbi del compositore ne tradivano il disagio nei riguardi di quel soggetto veristico. Dopo un incontro con il premuroso Ricordi che gli riferiva le richieste del Maestro, lo scetticismo di Verga si mutò in certezza. Scrisse infatti a De Roberto:

Tabiano, 15 luglio 1893

Sono stato dal Commendatore [...] mi ha chiesto qualche mutamento al libretto – meno proverbi, e la parte di Maricchia allungata e resa più tenera nel 2° atto. Risposi sì sul primo punto, ma quanto al secondo, se Maricchia al 2° atto non è gelosa e non si ribella finisce il dramma. E Ricordi ne conviene. Ad ogni modo siccome qualche piccola modificazione volevo già fare al taglio delle scene, promisi di occuparmene qui, e di concertare poi al ritorno con lui.

Ma intanto gli dissi il fatto mio. Son persuaso che Puccini non sente quel dramma, e che perderemo il tempo inutilmente con lui. Piacque a Ricordi che cercò di comunicare al Puccini le sue impressioni. Ma sarà minestra riscaldata. Così stando le cose, siccome so che il Franchetti è in cerca di libretto, perché non darlo a lui? Basta, Ricordi mi confermò l'esattezza delle mie impressioni, e mi promise che ai primi di Agosto parleremo insieme al Puccini, *che vuole e non vuole*, a confessione stessa di Ricordi, e lo metteremo al caso di dir netto sì o no.<sup>5</sup>

Puccini, intanto, viaggiava per l'Europa godendo delle accoglienze entusiastiche alla sua *Manon*. Dopo la prima della nuova versione alla Scala (7 febbraio 1894), si spostava a Budapest in marzo, a Londra in maggio, e, mentre continuava a trattare con Illica per *La bohème*, manifestava un più concreto interesse per *La Lupa*. Lo documenta una lettera all'amico Caselli:

Ho Illica e Verga da sollecitare per il lavoro – Vengo a Torre del Lago coll'idea prefissa di fare gran lavoro e preparare un'opera per l'inverno venturo – Non sarà Bohème perché quella richiede molto tempo, sarà un'altra in due atti – drammaticissima! Splendido soggetto di Verga.<sup>6</sup>

La corrispondenza tra Verga e De Roberto prese a intensificarsi a seguito delle pressioni da parte del compositore. Lo scrittore era andato al di là della dichiarata disponibilità a «qualche piccola modificazione al taglio delle scene», e aveva completamente ristrutturato la prima bozza del dramma. La «nuova forma» comportava un impianto del tutto nuovo per il libretto. Il 7 aprile 1894, Verga scriveva da Milano in merito alle modifiche da fare e all'impazienza di Puccini:

<sup>5</sup> *Ivi*, lettera del 15 luglio 1893, p. 125.

<sup>6</sup> Lettera del 6 aprile 1894, in *EPISTOLARIO I*, n. 414, pp. 301-302: 301.

Prima di tutto datti la pena di leggere attentamente il manoscritto del dramma originario, nella nuova forma che ho voluto dargli e che sembrami d'assai preferibile alla prima, e cerca d'investirti dello spirito e della carne dei personaggi per intonarli a dovere malgrado i tagli e le abbreviazioni che nel libretto sono indispensabili. Confronta poi il nuovo schema di libretto che ti unisco al vecchio, e dopo un po' ti sarà facile raccapezzarti sui brani da omettere e sulle aggiunte da fare. [...] Nel nuovo cerca di variare al possibile i metri, e farli *rotti*, come dice il Puccini. Per accontentarlo, se vuoi, giacchè adesso ha furia di cominciare, potresti mandarmi di mano in mano ciascuna scena, a misura che ti esce dalla penna. Fra qualche giorno ti manderò anche il 2° atto, appena l'avrò coordinato sul medesimo sistema.<sup>7</sup>

Qualche giorno dopo, tornava a sollecitare il collaboratore che, a sua volta, dubitava delle reali intenzioni del compositore:

Milano, 13 aprile '94

Puccini. Io ci devo credere a forza adesso, perché mi ha messo in stato di assedio, e viene alle 9 di mattina a chiedere se *hai mandato nulla*. Ci credo tanto che mi son rimesso a lavorarvi intorno, e ti offrii il forfait di 1000 lire sicuro di rientrare nei miei fondi e presto. Dunque presto, e manda quello che hai fatto, magari di scena in scena, subito. Toglimi quest'incubo, e magari tutto per il meglio.<sup>8</sup>

Più avanti nella lettera, Verga si augurava di poter presentare il suo dramma, che aveva assunto meriti artistici propri, prima che Puccini terminasse l'opera:

non voglio impegnarmi [...] a non far rappresentare il mio dramma prima che vada in scena l'opera. Anzi, farò il possibile per darlo prima. I mutamenti e stavo per dire gli abbellimenti li ho fatti al *mio* lavoro a questo scopo, e non vorrei farli seppellire sotto il *pan-pan* della musica.

In una terza lettera di quello stesso mese, lo scrittore, in procinto di lasciare Milano per Catania, confermava all'amico che col musicista e l'editore c'era pieno accordo sul da farsi:

Per altro il Puccini va via anche lui in Toscana, e siamo perfettamente intesi con lui e il Ricordi sul da fare. [...] Intanto puoi lavorare sul manoscritto minuziosamente annotato pagina per pagina che ti abbiamo spedito, e al mio arrivo, in due o tre giorni, potremo rivedere e concretare tutto a quattr'occhi. [...] Stavolta la cosa sembra che vada seriamente. Abbi pazienza dunque e mettiti a fare con l'arco della schiena. Il mio ritardo a scriverti fu per aver aspettato il Puccini che era in Ungheria.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Verga – *De Roberto* – *Capuana*, lettera del 7 aprile 1894, p. 126.

<sup>8</sup> *Ivi*, lettera del 13 aprile 1894, p. 127.

<sup>9</sup> *Ivi*, lettera, del 28 aprile 1894, p. 128. Puccini era tornato a Budapest per una serata in suo onore in occasione di una ripresa di *Manon Lescaut*, ed era rientrato a Milano il 21 aprile. Si veda la lettera ad Alfredo Caselli del 16 aprile 1894, in *EPISTOLARIO I*, n. 421, p. 306.

A Catania, dunque, i due avrebbero messo a punto la versione definitiva del libretto per spedirla a Ricordi. La fase conclusiva del lavoro è documentata da una lettera inviata in maggio dalla residenza di campagna di Vizzini a De Roberto in Catania, lettera che accompagnava le scene finali dell'atto secondo per le ultime modifiche:

Eccoti il 2.o atto, meno le prime due scene che hai fatte... Alla catastrofe troverai una piccola variante che mi sembra preferibile.<sup>10</sup>

La fitta corrispondenza del mese di giugno documenta il periodo di maggior impegno da parte di Puccini e Ricordi nella realizzazione del progetto veristico, sempre in parallelo con quello della *Bohème*. Ai primi del mese, il Maestro informava Verga, da Torre del Lago, di aver iniziato a comporre, e manifestava l'intenzione di fargli visita in Sicilia:

Le spedii il I. Atto stampato e Manoscritto – Io ho cominciato il lavoro ma ... le prime scene sono le più caratteristiche e una visitina sul luogo non mi sarebbe inutile.<sup>11</sup>

Mentre lavorava alla *Lupa*, Puccini era in costante contatto con Illica per il libretto della *Bohème*, come prova una cartolina inviata al librettista in Milano tre giorni dopo il messaggio allo scrittore:

Caro Gigi – Grazie tua lettera – [...] Avrai veduto Ricordi e gli avrai comunicato trovata latina – Pensa al finale – e all'ultimo. Io per ora lupeggio.<sup>12</sup>

Lo spiritoso neologismo conferma che la composizione della *Lupa* era in corso. Sul doppio impegno creativo nonché sull'idea del viaggio in Sicilia l'editore si dilunga in una lettera dell'8 giugno:

Oggi ricevetti da Catania le bozze corrette della *Lupa*: v'è qualche parola cambiata, ma poco assai: appena fatte le correzioni, ne manderò una copia anche a Lei – Capisco la necessità della sua gita a Catania, per mettersi in pieno ambiente, senza di che sarebbe impossibile dare un esatto colore a questo primo atto – Subito ricevuto l'ho riletto... e mi pare difficilissimo!... d'altra parte questa difficoltà stessa capisco come debba interessare un Maestro come lei [...].

Non manchi di tenermi informato dei lavori della *Lupa*, che non chiamo *Lupanari*, e nemmeno *Lupini!* – ma che sono già a quest'ora ansiosissimo di conoscere – ed intanto, qualche colpetto alla *Bohème* non lo dà?<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Verga – De Roberto – Capuana, lettera del 12 maggio 1894, p. 129.

<sup>11</sup> Lettera del 6 giugno 1894, in EPISTOLARIO I, n. 440, p. 318.

<sup>12</sup> Lettera del 9 giugno 1894, *ivi*, n. 441, pp. 318-319.

<sup>13</sup> Lettera dell'8 giugno 1894, RICORDI/CLET000326.

L'opera d'intermediazione di Ricordi e il suo vivo interesse per il duplice lavoro del Maestro sono documentati da altre due lettere inviate a distanza di pochi giorni. Nella prima, l'editore pensa addirittura alle scene e costumi di un futuro allestimento del nuovo lavoro:

Oggi le spedisco le bozze corrette del 1mo atto *Lupa* – il 2° non è ancora arrivato. [...] Dunque alla fine corrente partenza con Verga: credo sarà una gita, questa, veramente utile. Veda quando sarà sul posto, se troverà fotografie di vilaggi, di cascinali, di paesaggio = e magari se trovasse qualche vestito completo di contadina che costasse pochi soldi, sarebbe utile acquistarlo, per avere sott'occhio il taglio, quando si comincerà a disegnare i costumi. Tengo 4, o 5 fotografie datemi dallo stesso Verga, ma non sono sufficienti per poter fare tutti i costumi occorrenti.

Sento con gran piacere ch'ella lavora: Illica mi ha detto mirabilia di quanto ha udito della *Lupa* – Benone – Io, dal canto mio, penso a quanto udii della *Bohème* – e dico peccato pensando che non va avanti!!–<sup>14</sup>

In quella che segue emergono delle perplessità:

L'avverto che jeri ho visto Di [sic] Roberto, che mi consegnò il 2° Atto della *Lupa*, che subito passai in tipografia, ed appena pronto gliene manderò copia. Questo 2° Atto mi pare assai bello, ma difficilissimo e lungo da musicare! – occorrerà accorciarlo se sarà possibile. Il dialogo è vivace, caratteristico se recitato, ma temo si dilunghi in troppi ragionamenti per trovarvi effetti musicali. Basta: Lei vedrà il da farsi.<sup>15</sup>

Il 20 giugno, Ricordi si affrettava a spedire a Puccini quel secondo atto, e il 25, d'intesa con l'editore che finanziava il viaggio, il Maestro partiva per la Sicilia per incontrare Verga, familiarizzarsi con l'ambiente, fotografare luoghi e costumi caratteristici.<sup>16</sup> Il 2 luglio era a casa dello scrittore. Poté essere la riluttanza di questi a modificare ulteriormente il libretto, non meno dell'impressione ricevuta dal contatto con l'*habitat* naturale della *Lupa*, a far maturare nel compositore la decisione di abbandonare quel soggetto che sentiva poco congeniale.

Intanto Ricordi sollecitava il 'Doge' (nomignolo usato spesso nella corrispondenza) a riprendere il lavoro esprimendo ad un tempo fiducia nella sua abilità ed impazienza per il completamento dell'opera:

<sup>14</sup> Lettera dell'11 giugno 1894, RICORDI/CLET000327.

<sup>15</sup> Lettera del 15 giugno 1894, RICORDI/CLET000328.

<sup>16</sup> Il 28 giugno Puccini informava l'editore del suo arrivo a Catania e il giorno seguente questi gli telegrafava: «Lietissimo buone notizie. Cordiali saluti Lei Verga ed auguri per completo lupeggiamento»; telegramma del 29 giugno 1894, RICORDI/CLET000333.

Carissimo Puccini-Doge.

Dunque eccolo di ritorno nella sua Oasi di Torre del Lago; ed ora sono ansioso di sapere se la gita Siciliana ha portato buoni frutti! Intanto le spedisco una bozza della *Lupa*, interamente corretta dal De Roberto. Vedo che Ella ha combinato nuovi tagli con Verga, e che altri ne prevede necessari. E difatti, a parte il merito del dramma, io sono sempre spaventato dallo sviluppo dei dialoghi!... ma infine ciò riguarda l'abilità puccinesca, nella quale ho pienissima fiducia! Il Doge è sempre Doge e per di più artigliere! Rimpingo però sempre tutte le circostanze veramente fatali che hanno congiurato a ritardare così tanto *La Bohème*! alla quale penso continuamente, perché soggetto originale, perché tutti i personaggi sono simpatici. [...] L'importante ora è di lavorare, e sia *Lupa* o agnella, uscir fuori quanto più presto potrà, con un lavoro Pucciniano, da mandarne parecchi altri a gambe all'aria!... Questo è il *busillis* – e questo è in mano del Doge.<sup>17</sup>

Purtroppo, la risposta del 'Doge' doveva gelare l'entusiasmo dell'editore. In verità, le sue osservazioni – sullo «sviluppo dei dialoghi» nella *Lupa* e sul fatto che nella *Bohème* «tutti i personaggi sono simpatici» – anticipavano due delle ragioni addotte da Puccini per una netta rinuncia, ancorché mitigata dall'intenzione di «temporeggiare» in attesa della reazione del pubblico al debutto del dramma. A tali osservazioni fa riferimento il Maestro nella sua lettera:

Dopo ritornato dalla Sicilia e dopo le conferenze con Verga, invece di essere animato per *La Lupa* le confesso che mille dubbi mi hanno assalito e mi fanno decidere a temporeggiare la decisione di musicarlo sino all'andata in scena del dramma. Le ragioni sono «la dialogicità» del libretto spinta al massimo grado, i caratteri antipatici, senza una sola figura *luminosa*, simpatica, che campeggi. Speravo che Verga mi mettesse più in luce e considerazione il personaggio di Mara, ma è stato impossibile dato l'impianto del dramma. Anche le sue osservazioni nelle ultime lettere mi hanno dato luce per questa decisione. E con questo credo di non dispiacere a Lei! Solo è il tempo perduto che mi accuora, ma lo riprenderò buttandomi a *Bohème* a corpo morto. [...] Per *La Lupa* è meglio attendere il giudizio che il pubblico darà sul dramma. In Sicilia non raccolsi niente di musicale, solo fotografai tipi, cascinali, tutte cose che le mostrerò a suo tempo. Intanto ho bisogno di una sua lettera che mi tranquillizzi e non condanni la mia incostanza che chiamerei *veduta tarda*. Ma meglio tardi che mai, accorgersene.<sup>18</sup>

A parte la delusione ed il rammarico per il tempo perso, nella risposta di Ricordi si ritrova la conferma che Puccini aveva effettivamente iniziato a musicare *La Lupa*:

<sup>17</sup> Lettera del 9 luglio 1894, RICORDI/CLET000335.

<sup>18</sup> Lettera del 13 luglio 1894, in EPISTOLARIO I, n. 456, pp. 329-330.

Non mi meraviglia, no, la di Lei decisione, ma mi rattrista assai, assai. Ecco ancora molti mesi perduti!... infruttuosi; [...] Mi permetta però, caro Doge, che colla solita mia franchezza le osservi come abbia aspettato tardi ad accorgersi dell'eccesso di dialoghi nella *Lupa*, dopo cioè aver cominciato a musicarla, dopo che i giornali, persino, annunciavano prossima la comparsa di quest'opera!! – dopo il viaggio a Catania. [...] Saluti i più cordiali [...] ed un biglietto per lei per un treno direttissimo che lo conduca alla stazione di arrivo: *La Bohème*.<sup>19</sup>

A questo punto, è quasi d'obbligo accennare ad un incontro fortuito di Puccini che potrebbe aver influenzato la sua decisione di abbandonare quella storia di un erotismo primitivo chiusa da un feroce femminicidio. Ventisette anni dopo il viaggio in Sicilia, il Maestro rievocava tale circostanza in un'intervista rilasciata allo scrittore tedesco Leonhard Adelt per un giornale viennese.<sup>20</sup> Sulla nave che lo riportava a Livorno, per togliersi dalla mente quel «soggetto fosco» che lo «perseguitava fin nei sogni», Puccini si era messo al pianoforte per suonare a memoria «l'amato preludio dei *Meistersinger*». L'insolita esibizione aveva suscitato la curiosità di una viaggiatrice, la contessa Blandine Gravina, figlia di Cosima Liszt Wagner e Hans von Bülow. Berlese di nascita, la contessa aveva esperienza diretta della Sicilia rurale vivendoci da quando aveva sposato il nobile Biagio Gravina. Nella prestigiosa residenza di Ramacca, cittadina agricola ai margini della piana di Catania, i Gravina avevano da poco ospitato Richard Strauss. Un'allusione al soggetto della *Lupa*, emersa nella conversazione con il Maestro, aveva sconcertato la nobildonna al punto di supplicarlo di non andare contro la sua natura e lasciar perdere quel «fremden Stilart» (stile alieno): il verismo gli avrebbe portato sfortuna!

Il punto dell'intervista che qui interessa riguarda il giudizio sprezzante sull'intera produzione verghiana. Nel ricostruire le circostanze in cui era maturato il progetto di *Literaturoper* verista, Puccini affermava:

Il mio editore [...] mi mise in mano una novella di *Cavalleria rusticana* del poeta [sic!] Giovanni Verga e mi mandò in Sicilia per studiare sul posto il colore locale. La novella, grossolana come tutto Verga, s'intitola *La Lupa*.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Lettera del 18 luglio 1894, RICORDI/CLET000337.

<sup>20</sup> L'intervista venne realizzata a Monaco di Baviera. Cfr. LEONHARD ADELTE, *Bei Puccini*, «Neue Freie Presse», 2 settembre 1921, pp. 1-2; trad. it. *Un giudizio di Puccini sul teatro musicale tedesco contemporaneo* (1921), «La Fenice prima dell'opera», 1, 2009, pp. 45-48. L'incontro è menzionato in GUIDO MAROTTI – FERRUCCIO PAGNI, *Giacomo Puccini intimo*, Firenze, Vallecchi, 1926, pp. 46-47, e ancor prima in GIUSEPPE ADAMI, *Le opere che Puccini non scrisse*, «La lettura», 1 agosto 1920.

<sup>21</sup> «Mein Verleger [...] drückte mir eine Novelle des *Cavalleria rusticana* Dichters Giovanni Verga in die Hand und schichte mich nach Sizilien, um an Ort und Stelle das Lokalkolorit zu studieren. Die Novelle, kraß wie der ganze Verga, heißt *Die Wölfin*», ADELTE, *Bei Puccini*, p. 2.

Se la svista nel ribattezzare l'intera raccolta *Vita dei campi* con il titolo della sua prima novella si può attribuire al lungo tempo trascorso da quel progetto, liquidare «tutto Verga» come «crasso», rozzo, tradisce la distanza dell'autore della *Bohème* dalla realtà dei *Malavoglia* e dal verismo letterario in genere.

Tornando al luglio del 1894, mentre abbandonava *La Lupa* e continuava a musicare *La bohème*, l'eccentrico Maestro cercava stimoli alla propria creatività in tutt'altra direzione: l'arte di Gabriele d'Annunzio! Cinque giorni dopo la lettera di rinuncia a Ricordi, Puccini scriveva all'amico Carlo Clausetti lamentando la «sparata enorme e impossibile» del poeta che aveva chiesto quarantamila lire per un libretto. Quanto a sé, illustrava il suo «genere» chiudendo con una scherzosa sequenza rimata in -ale:

So da me che d'Annunzio merita delle considerazioni specialissime, ma bisogna rimaner nei limiti del reale! [...] È l'idea mia da anni ed anni possedere qualcosa di soavemente originale dal primo ingegno d'Italia. Tu spiegagli il mio genere. Poesia, poesia, affettuosità spasimanti, carne, dramma rovente, sorprendente quasi, razzo finale.

T'ho rotto le bale?

Non la pigliare... a male

vale

tuo GPuccini<sup>22</sup>

Eppure, a meno di due mesi dalla rinuncia al soggetto veristico, il musicista manifestava disagio per quella decisione al punto di negarla quando venne divulgata dalla stampa. Al periodico fiorentino «Lo Staffile» che aveva dato la notizia attribuendola ad «un amico intimo di Puccini»,<sup>23</sup> il Maestro, contrariato, scriveva definendo «bellissimo» quel libretto che gli aveva suscitato «mille dubbi» al ritorno dalla Sicilia:

Illustr.mo Signore [Leopoldo de Rada]

Nell'ultimo numero del suo giornale trovo una notizia inesatta circa la *Lupa* di Verga – Pregola ad onore della verità di rettificare quella notizia perché non

<sup>22</sup> Lettera del 18 luglio 1894, in EPISTOLARIO I, n. 459, p. 334. In realtà, d'Annunzio aveva 'sparato' quella cifra per troncane ogni trattativa non avendo alcuna voglia di scrivere libretti. Lo confidava in una lettera del 20 luglio 1894 all'amico Francesco Paolo Tosti: «Tre giorni fa mi fu chiesto un libretto per Giacomo Puccini. La richiesta era molto urgente e calorosa. Era aspettissima la mia risposta telegrafica. Ho risposto domandando quarantamila lire. Bum! E credo che la Casa Ricordi si guarderà bene dal tornare alla carica», cfr. RUBENS TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 39.

<sup>23</sup> «Lo Staffile», 1 settembre 1894, p. 3: «Un amico intimo di Puccini ci assicura che l'idea di musicare *La Lupa* sia stata abbandonata dal maestro lucchese». L'«amico intimo» potrebbe essere il lucchese Alfredo Caselli che aveva accompagnato Puccini in Sicilia (insieme a Cleto Bevilacqua) ed era di casa a Torre del Lago nei mesi in cui il Maestro lavorava alla *Lupa* e alla *Bohème*.

ho mai abbandonato l'idea di musicare il bellissimo lavoro di Verga. Con perfetta stima  
mi creda dev GPuccini<sup>24</sup>

Dal canto suo, Ricordi, preso atto della rinuncia di Puccini, per utilizzare il libretto verghiano, lo proponeva invano a Mascagni. Nel rifiuto, i rilievi critici dell'autore dell'opera archetipa del verismo musicale si appuntavano proprio sul carattere veristico del soggetto:

Ho pensato alla *Lupa*; e l'ho studiata e ristiudiata, tanto che me ne sono fatto un concetto preciso ed immutabile. [...] Io la trovo *impossibile* sotto tutti i rapporti: un soggetto che rivolta lo stomaco, una forma monotona e per nulla adatta alla musicabilità, un intercalare per metà siciliano e per metà toscano: quella madre e quella figlia che se ne dicono di tutti i colori; il carattere della Pina a base di *scociatura* da cima a fondo; quel ballo con canto di *stornelli*; quei *mobili* delle parti secondarie; quella poesia fatta unicamente di *stornelli* e di *rispetti*; tutto dà un carattere soverchiamente peso al lavoro. – Ci sono bellissime scene, come quella del principio del 2° atto ed altre; ma il lavoro melodrammatico, per me, non c'è assolutamente. – Il Verga ha voluto fare una cosa nuova per le scene: ha voluto dare al pubblico un fatto di cronaca siciliana, presentandolo nella sua completa *rusticanità*; e nel suo lavoro c'è del carattere, c'è del sapore in qua e in là; ma si provi qualcuno a metterla in musica?! [...] Il vero guajo, sempre per me, sta nel soggetto; [...] Il Verga, pensando al successo (doppio successo!) di *Cavalleria*, ha voluto fare di più ed ha strafatto.<sup>25</sup>

Nel corso dell'intero 1895, Ricordi non si premurò affatto d'informare Verga che il progetto della *Lupa* era ormai archiviato, infatti lo scrittore commentava con De Roberto:

Da quanto mi dici, vedo anch'io che il Puccini non ha fatto e non farà mai nulla per la *Lupa*. Ma perché non parlar chiaro e confessare che non è nelle sue corde? Ho riletto il contratto, e visto che sino al Giugno dell'anno venturo noi dobbiamo aspettare il buon estro che non gli verrà mai. – E così sia.<sup>26</sup>

Solo pochi giorni prima del debutto del dramma a Torino, una comunicazione dell'amico Giacosa lasciava intendere che non ci sarebbe mai stata una *Lupa* pucciniana. Verga ne riferiva a De Roberto quasi con sollievo:

---

<sup>24</sup> Lettera del 3 settembre 1894, in EPISTOLARIO I, n. 475, p. 345. «Lo Staffile» pubblicava la rettifica nel numero successivo del 15 settembre, p. 3: «Siamo lieti, lietissimi di poter smentire la notizia che scrivemmo, ripetiamo, in seguito ad una formale assicurazione di persona che ha grande familiarità con Puccini».

<sup>25</sup> Lettera del 21 maggio 1895, RICORDI/LLET010771.

<sup>26</sup> Lettera del 25 giugno 1895 in *Verga – De Roberto – Capuana*, p. 29.

Giacosa è stato a Parigi per combinare con Sardou, d'incarico di Ricordi, circa la *Tosca*, che deve essere versificata e ridotta per musica da Illica e Giacosa, e musicata dal Puccini. Il contratto è fissato, e addio *Lupa* di conseguenza. Io concludo che tutto il male non viene per nuocere, poiché il Puccini non la sentiva – non dico non se la sentiva.<sup>27</sup>

Secondo la testimonianza di Luigi Illica, proprio nella *Tosca* sopravvive qualcosa degli abbozzi per *La Lupa*. All'indomani della prima dell'opera, a cui non aveva presenziato per dissidi sul testo del libretto appena pubblicato, Illica scriveva a Ricordi:

Dell'opera nulla posso capire dalle critiche: io non la conosco, o se la conosco è piuttosto un'opera: *La lupa*, che conosco, che non *Tosca*, poiché le poche melodie di *Tosca* erano ne *La lupa*!<sup>28</sup>

Dopo il successo del dramma a Torino, l'editore Treves pubblicò in un volumetto *La Lupa* con *Cavalleria rusticana* e *In portineria*. Il libretto manoscritto sarebbe rimasto per anni in attesa di un compositore. Gli unici interessati sembravano trovarsi in Francia e in Germania dove il dramma era stato rappresentato. Lo si apprende da una lettera del 1908 in cui lo scrittore informava l'amica Dina di Sordevolo:

Da Parigi, dopo la *Lupa* mi scrive Cain il librettista della *Cabrera*, se non erro, o dell'altra opera premiata dal concorso Sonzogno, e librettista pure di altre opere di Massenet, per chiedermi di collaborare a un libretto della stessa *Lupa* per un giovane maestro francese 1.o premio di Roma. Anche l'Eisenschitz mi scrive nello stesso senso per un maestro tedesco. Io rispondo che il libretto è già fatto e si potrebbe parlare di tradurlo, se mai, ma intanto passo le due lettere a Ricordi per decidere; poiché non è giusto che se il libretto non sia roba pel dente di Puccini, non possa giovare ad altri.<sup>29</sup>

Intanto l'editore non si era certo arreso all'idea di tenersi il libretto verghiano nel cassetto, e l'offrì al compositore palermitano Stefano Donaudy di cui aveva pubblicato l'opera *Sperduti nel buio*, accolta favorevolmente a Roma e altrove. A differenza di Puccini e Mascagni, Donaudy considerava valido il libretto ma non lo riteneva congeniale alla propria sensibilità, che si direbbe pucciniana, come scrisse a Ricordi:

<sup>27</sup> Lettera del 16 gennaio 1896, *ivi*, p.130.

<sup>28</sup> Lettera del 15 gennaio 1900, in CARTEGGI, n. 221, p. 192. Un altro abbozzo della *Lupa* divenne il celebre motivo di Rodolfo «Nei cieli bigi», cfr. MAROTTI-PAGNI, *Giacomo Puccini intimo*, p. 47.

<sup>29</sup> Lettera del 25 gennaio 1908, in GIOVANNI VERGA, *Lettere a Dina*, a cura di Gino Raya, Roma, Editrice Ciranna, 1963, p. 183.

ho ricevuto e letto con viva attenzione il libretto della «Lupa» di Verga di cui mi era già noto il dramma. Pur trovandovi delle situazioni interessanti e un bel carattere di donna nella protagonista, Le confesso che l'idea di musicare questa tragedia campestre mi seduce poco tanto più che essa mi trascinerebbe alla composizione di una musica drammatica che non sento e che riuscirebbe forzosamente non sincera. Il mio temperamento mi porta ad esprimere il sentimentalismo delle anime e il colore delle situazioni poetiche, semplici e commoventi. Ora il dramma di Verga offre l'opposto nel conflitto di caratteri violenti e di passioni selvaggie. Per chi sente e può esprimere tali sentimenti certo il libretto della «Lupa» può essere fonte di una ispirazione altamente drammatica, ma io ingannerei me stesso e la fiducia che Ella ha voluto darmi se mi accingessi a musicarlo.<sup>30</sup>

Qualche tempo dopo, il libretto fu intonato dal barone Pierantonio Tasca di Noto (Siracusa). Lo stesso Verga si era attivato come intermediario presso Ricordi perché acquistasse l'opera e ne promuovesse l'esecuzione, avendo riconosciuto nel compositore un interprete autentico della 'sicilianità' del soggetto:

Illustre Amico

Il Maestro Barone Tasca che Lei conosce e di cui acquistò l'opera intitolata Bianca ha letto il libretto della Lupa, e si è così compreso, che vorrebbe musicarlo se Lei è disposto ad acquistare l'opera e ad aiutarne l'esperimento scenico, giacché senza di Lei il Maestro Tasca ed io non avremmo fatto nulla. [...] Da quanto potei vedere e sentire dei suoi propositi e del concetto che si è fatto musicalmente della Lupa, farà certamente opera originale e caratteristica, senza le esagerazioni e le volgarità in cui inciamperebbe forse un autore non siciliano per darle il così detto «colore locale». Ma sapesse quanti tocchi delicati e quanti indovinati particolari mi accennò e fece sentire a me pure!<sup>31</sup>

L'Archivio Ricordi non conserva la risposta dell'editore che è comunque desumibile da quanto Verga scrisse l'anno dopo per fissare un'audizione della nuova *Lupa* siciliana:

Carissimo Ricordi,

Il Maestro Tasca ha terminato di musicare «La Lupa» e desidera farvela sentire senza altro impegno da parte vostra che non sia da subordinare al giudizio che ve ne farete, secondo mi scriveste il 20 ottobre dell'anno scorso. Lietissimi tutti quanti: Tasca, De Roberto, io, ed anche la vostra Casa, se, come mi auguro, esso sarà favorevole a tutti noi, in tutti i sensi. Egli vi prega quindi per mezzo mio di fissargli per questo mese un'audizione.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Lettera del 22 Maggio 1908, RICORDI/LLET006655.

<sup>31</sup> Lettera del 7 Ottobre 1911, RICORDI/LLET015202.

<sup>32</sup> Lettera del 4 Ottobre 1912, RICORDI/LLET015203.

L'audizione non ebbe luogo, anche perché Giulio Ricordi a cui lo scrittore si rivolgeva inconsapevolmente, era morto quattro mesi prima (6 giugno 1912), e l'opera rimase per anni ineseguita. Se ne trova menzione in una lettera di Verga del 1915 a Dina di Sordevolo:

La *Lupa* è stata musicata infatti dal maestro Tasca di Noto, ma non potevo parlarvene perché sinora malgrado ogni tentativo del Maestro, nessun Teatro ha accettato di darla, e il successo di cui vi parlò vostra cognata deve essere stato un successo di pianoforte soltanto, in audizione privata purtroppo.<sup>33</sup>

Nel maggio del 1919, l'opera stava per essere eseguita al Teatro Massimo di Palermo con Elvira Magliulo nel ruolo di protagonista, e ne era stato finanche stampato il libretto; tuttavia, all'ultimo momento, Tasca la ritirò perché insoddisfatto del livello esecutivo raggiunto nelle prove. Molti anni dopo, il musicista riuscì a far eseguire *La Lupa* nella sua Noto, nel teatro del Littoriale all'aperto, con Giulia Tess come protagonista. Il 21 agosto 1932, un pubblico di circa diecimila siciliani accorsi da ogni parte dell'isola ne decretò il successo che si rinnovò per altre due sere, e la stampa locale diede ampia copertura all'evento con recensioni favorevoli.<sup>34</sup>

Tre anni prima, un altro compositore siciliano, Pietro Floridia, di Modica (nel contado dove è ambientata la vicenda della *Lupa*), emigrato a New York e all'oscuro del lavoro del suo corregionale, aveva scritto ai gerenti di Casa Ricordi, Carlo Clausetti e Renzo Valcarengi, chiedendo il libretto verghiano per un suo allievo. Come Tasca, anche Floridia aveva dato il proprio contributo al verismo musicale degli anni Novanta scrivendo libretto e musica di *Maruzza* (1894), ambientata nella sua Modica. Negli Stati Uniti si era affermato come compositore, direttore d'orchestra e docente di composizione nei *colleges* universitari. Incuriosisce quel «certo modo» in cui il maestro siciliano intendeva che *La Lupa* venisse musicata dal suo allievo:

Una breve lettera di affari. La casa Ricordi molto tempo fa acquistò i diritti per la «Lupa» di Verga, e ne fu fatto un libretto verseggiato da De Roberto, che Puccini ebbe in considerazione per lungo tempo, ma che alla fine rifiutò. Io ho qui un allievo nato in Italia [...]. Egli ha un talento eccezionale a mio credere [...] Se «La Lupa» fosse libera e disponibile desidererei che egli la musicasse in un certo modo sotto la mia guida.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Lettera del 7 marzo 1915, in Verga – De Roberto – Capuana, p. 29.

<sup>34</sup> Cfr. il quotidiano di Catania «Il Popolo di Sicilia»: GIOACCHINO CAPRERA, *La musicalità nelle opere del Verga* (7 agosto); Id., *Musicalità della «Lupa»* (13 agosto); ALFREDO SANGIORGI, *Il libretto della «Lupa»* (21 agosto); Id., *La prima di «Lupa» al Littoriale di Noto* (23 agosto). L'opera fu diretta da Franco Ghione, il coro da Roberto Benaglio. Per l'occasione venne pubblicata una nuova edizione del libretto: *La Lupa*, Noto, Rosario Caruso, 1932.

<sup>35</sup> Pietro Floridia a Renzo Valcarengi e Carlo Clausetti, lettera del 21 luglio 1929, RI-

Alcuni anni dopo, il poeta ennese Vincenzo De Simone traeva un libretto dal dramma di Verga, rispettandone scrupolosamente la ‘sicilianità’. Musicata dal compositore catanese Santo Santonocito, *La Lupa* (*Tre atti dalla tragedia omonima di G. Verga*) venne rappresentata con successo al Teatro Massimo Bellini di Catania il 9 dicembre 1948.<sup>36</sup>

La lista dei compositori che si dedicarono al soggetto di Verga si chiude, per il momento, con *La Lupa* di Marco Tutino (Livorno, Teatro La Gran Guardia, 4 settembre 1990), ma il libretto è rifatto da Giuseppe di Leva, e «L’azione si finge negli Anni 60, in una qualsiasi metropoli del nord Italia», lontano dagli aranceti di Sicilia e dalla passione incontenibile dei personaggi che animavano il dramma dello scrittore.<sup>37</sup>

## 2. DALLA NOVELLA AL LIBRETTO

Così l’incipit e l’epilogo della novella di *Vita dei campi*, una delle realizzazioni più significative del verismo verghiano:

Era alta, magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna – e pure non era più giovane – era pallida come se avesse sempre addosso la malaria, e su quel pallore due occhi grandi così, e delle labbra fresche e rosse che vi mangiavano.

-----

*La Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. – Ah! malanno all’anima vostra! – balbettò Nanni.<sup>38</sup>

A proposito del termine «mangiare» e dell’analogo «spolpare» ricorrenti nel testo, uno dei maggiori studiosi siciliani, Gino Raya, osserva che nella *Lupa* «trionfa senz’altro l’amore come antropofagia, agita e subita».<sup>39</sup> È un

---

CORDI/LLET007243. Una missiva di Puccini documenta rapporti amichevoli con Florida; cfr. lettera del 14 ottobre 1893, in *EPISTOLARIO I*, n. 358, p. 262.

<sup>36</sup> De Simone ambienta la vicenda «In un paese e nella campagna dell’Etna, ai tempi scorsi», e dal dramma di Verga riprende lo strambotto di Pina (*Garofano pomposo, dolce amore*), e la sua ammissione di colpa dai toni truculenti: «Andrebbero bruciate | vive nel loro fuoco istesso! | Mangiarsele i cani dovrebbero | le madri come me!...». Si vedano in proposito qui di seguito nel par. 2, le pp. 137 e 139.

<sup>37</sup> Cfr. MARCO TUTINO, *La Lupa*, opera in un atto e due quadri (da *La Lupa*), libretto di Giuseppe Di Leva, rid. per canto e pianoforte, Milano, Sonzogno, 1990. Il soggetto godette di una certa fortuna anche nel cinema, cfr. LEONARDO QUARESIMA, *La scure, il rogo (e il fucile): «La Lupa», da Verga a Lattuada*, in *Annali d’Italianistica*, vol. 6, *Film and Literature* (1988), pp. 123-147.

<sup>38</sup> GIOVANNI VERGA, *La Lupa*, in *ID.*, *Vita nei campi*, Milano, Treves, 1880, pp. 143-152: 143, 152.

<sup>39</sup> GINO RAYA, *La lingua del Verga*, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 46-47.

tratto che compare in uno dei pochissimi squarci di dialogo nella narrazione, l'appassionata dichiarazione d'amore della donna a Nanni: «Te voglio! Te che sei bello come il sole e dolce come il miele. Voglio te!».

Nell'indagare le ragioni della mancata realizzazione del progetto di *Literaturoper*, alcuni studiosi hanno compiuto analisi comparative di novella, dramma e libretto, giungendo a conclusioni molto simili circa la superiorità della redazione narrativa concisa, allusiva, epica, rispetto alla doppia versione teatrale.<sup>40</sup>

Natale Tedesco sostiene che la novella:

perde nella redazione drammatica quella stringatezza che è il segno stilistico della coesione fantastica avuta dal Verga nell'inventare lo straordinario personaggio di questa donna tormentata fino all'inverosimile nei sensi, il cui chiuso dramma interiore, appena colorito dalla descrizione viva ma castigata del suo aspetto fisico, dovette costringersi all'espansione scenica, dove quell'aspetto è tratteggiato con più d'un segno di golosa e compiaciuta sensualità nel pretestuoso scivolare verso il pubblico delle platee.<sup>41</sup>

Quanto all'aspetto dell'eccessiva «dialogicità» lamentata da Puccini, Stefano Telve, a conclusione di un'analisi linguistica del dramma e del libretto, coglie proprio nel dialogo insistito una delle ragioni del fallimento del progetto:

Nel dramma come nel libretto, non abbiamo a che fare con una conversazione distesa, come perlopiù avviene nella comunicazione quotidiana, ma con scambi di battute ad alto contenuto emotivo. Non tanto insomma con un generico parlato–recitato ma con un parlato–esclamato; [...]. Di qui può forse intravedersi uno dei motivi del fallimento della collaborazione tra Verga e Puccini, che rimonterebbe in sostanza alla diversità dell'ispirazione: l'essenza tragica del verismo verghiano finiva col tradursi, in scena, in un dialogo teso, in un parlato – esclamato prodicamente irto, che forse male si accordava con l'essenza lirica, cantabile, del 'verismo' pucciniano.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Cfr. SIRO FERRONE, «*La Lupa*». *Dissoluzione del verismo teatrale*, in ID., *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 191-252; NATALE TEDESCO, «*La Lupa*» di Verga tra storia della cultura e dello spettacolo ed esame testuale, in ID., *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Napoli, Guida, 1980, pp. 29-45; MATTEO SANSONE, *Verga, Puccini and «La Lupa»*, «*Italian Studies*», vol. XLIV, 1989, pp. 63-76; LUCIANO GHERARDI, *Puccini, Verga e «La Lupa»*. *Cronaca di una collaborazione mancata*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1991, II, pp. 541-549; GIUSEPPE RANDO, *Le metamorfosi della «Lupa» tra narrativa e teatro*, in *Il teatro verista*. Atti del convegno, Catania 24-26 novembre 2004, Catania, Fondazione Verga, 2007, pp. 237-264; STEFANO TELVE, *La doppia riduzione linguistica della «Lupa» tra melodramma e teatro*, «*Studi linguistici italiani*», XXX, 1, 2004, pp. 51-84.

<sup>41</sup> TEDESCO, «*La Lupa*» di Verga, pp. 42-43.

<sup>42</sup> TELVE, *La doppia riduzione linguistica*, pp. 66-67.

Nel tradurre la novella in libretto per musica, Verga si trovava a dover individuare un modello drammaturgico diverso da quello concepito a suo tempo per la felice rielaborazione della sua *Cavalleria rusticana* in dramma in prosa. Nel caso della *Lupa*, il lavoro da realizzare riguardava un genere che non gli era per nulla familiare. Il lungo percorso di elaborazione a quattro mani del libretto, documentato in parte dalle bozze conservate a Milano e a Catania, approdò alla versione definitiva rifiutata da Puccini, e musicata a molti anni di distanza da Tasca (LUPA1919).<sup>43</sup>

La bozza conservata presso l'Archivio Storico Ricordi (LUPA1893),<sup>44</sup> pubblicata qui di seguito, è un documento prezioso per rintracciare i mutamenti drammaturgici e lessicali introdotti via via da Verga e De Roberto anche su sollecitazione di Puccini. La documentazione della genesi del libretto porta a individuare nella bozza una redazione intermedia databile al 1893. A questo testo è probabile si riferisse Giulio Ricordi in merito ad alcune modifiche trasmesse da Verga a De Roberto nella lettera del 15 luglio 1893. È una redazione che risulta superata dalla rielaborazione dell'intero libretto realizzata da De Roberto in base alle indicazioni ricevute da Verga nella lettera del 7 aprile 1894 e nella corrispondenza successiva. Una conferma indiretta della datazione anteriore al 1894 si rinviene nella citata lettera di Mascagni all'editore Ricordi, in cui il compositore fa dei riferimenti testuali non riscontrabili in LUPA 1893 bensì nella redazione successiva.<sup>45</sup>

Il confronto testuale mostra che la bozza milanese si differenzia in maniera talora netta dall'edizione palermitana. A parte la definizione «dramma lirico», modificata in «tragedia lirica», differenze rilevanti si riscontrano nelle scene d'apertura di ciascun atto (protagonisti presenti dall'inizio, e dal

<sup>43</sup> Si è consultato l'esemplare custodito presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, collocazione: ROLANDI ROL. 0628.11. Una bozza manoscritta di questa edizione è reperibile a Catania presso la Biblioteca della Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale (I-CATSS, la.mu.s.a. – ex facoltà di Lettere e filosofia - Università degli studi di Catania, busta 01), dove si conservano anche le ultime bozze a stampa del libretto pubblicato nel 1932, ed è stata utilizzata da Gianni Oliva nella sua edizione del teatro di Verga (LUPA1987, libretto, in *Teatro di Verga*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Garzanti, 1987, pp. 471-508). Il testo, rarissimo, di LUPA 1919 è stato nuovamente pubblicato in GIOVANNI VERGA, *La Lupa. Novella, Dramma, Tragedia Lirica*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Palermo, Edizioni Novecento, 1991, pp. 133-222.

<sup>44</sup> La bozza è disponibile in due copie scansionate con criteri diversi e catalogate con diversa datazione: 1894 [recte 1893] e 1895 (ci si riferisce alla prima).

<sup>45</sup> Vedi sopra p. 130 e nota 25. Mascagni esordiva scusandosi con Ricordi per «il lungo silenzio». Lodava la scena «del principio del 2° atto», l'assolo di Mara, «Luna, bianca luna», assente nella bozza Ricordi essendo i quattro versi assegnati a più personaggi, e criticava i versi ironici di Malerba «La sera | s'annerà: | burrasca vuol far! | Lo strillo | del grillo | rabbioso mi par!», ritenendoli non in carattere con «la forma del lavoro» in quanto di gusto «Boitiano» (!). Chiudeva con un commento ironico relativo alla conclusione dell'atto primo in cui Nanni rientra in scena «stravolto e pallido» dopo aver fatto sesso con Pina, proponendo: «si poteva aggiungere: ed abbottonandosi i calzoni ...».

profilo psicologico diverso da quello che emerge nei due testi a stampa), e nella catastrofe, improntata ad una coralità melodrammatica.

Nell'intento di assicurare al libretto un'adeguata musicabilità, Verga ricercò moduli espressivi cantabili attingendo alle numerose raccolte di canti popolari siciliani, e traducendo in italiano i brani scelti. Il pezzo che meglio ne esemplifica l'esito è la dichiarazione d'amore della protagonista al giovane Nanni, dagli accenti ben diversi dal tono delle profferte della *Lupa* nella novella («Te voglio! Te che sei bello come il sole»). Lo scrittore ricorre a una tipica forma di canto d'amore in vernacolo nel cui *incipit* figura l'immagine del garofano: lo strambotto in ottava rima *Garofano pomposo, dolce amore* (LUPA1893, I.1):

Carofulu pumpusu, duci amuri,  
mandami a diri comu t'haju amari:  
tu m'arrubbasti lu cori a mucciuni,  
e vinni apposta si mi lu vo' dari.  
E n'haju rimuddatu cori duri!  
Ora lu to' non potti rimuddari!  
Jò mi nni vaju a cuvernu d'amuri:  
chistu lu lassu a tia; non ti scurdari!<sup>46</sup>

Garofano pomposo, dolce amore,  
dimmelo tu come ti debbo amare!  
Tu di nascosto m'hai rubato il cuore,  
ed io qui venni, se mel vuoi ridare.  
E n'ho toccati tanti cuori duri!  
Il tuo soltanto nol potei piegare!  
Ora men vado a governo d'amore;  
il mio lo lascio a te: non ti scordare!

La reazione di Nanni si affida a briciole di saggezza popolare che Verga ricavò da un'*ottava* di antichi proverbi in vernacolo:

Vidi, e taci, si bene aviri voi,  
la cosa no la diri, si non sai,  
ama l'amicu cu li vizi soi,  
porta rispettu à lu locu, undi stai,  
vòghinni chiù pri li vicini toi,  
chi non pri cui nò lu vidisti mai,  
nun fari chiù di chiddu, chi tu poi,  
pensa la cosa avanti, chi la fai.<sup>47</sup>

Vedi e taci, se bene aver tu vuoi,  
non dir cosa, prima, se non sai.

Non fare più di quello che tu puoi,  
pensa la cosa prima che la fai.

<sup>46</sup> LETTERIO LIZIO-BRUNO, *Canti popolari delle Isole Eolie e di altri luoghi di Sicilia*, Messina, Dai tipi I. d'Amico e figli, 1871. Nella raccolta è registrato con il numero XVIII e documentato nella cittadina di Raccuja (Messina).

<sup>47</sup> GIUSEPPE PITRÈ, *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia*, 4 voll., Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1880, iv, p. 283 (lo scrittore aveva segnalato questa pubblicazione a Puccini in una cartolina postale del 6 giugno 1894, FGP, I.1.12 *sub data*). Nel volume, sotto il titolo di *Proverbi in canzoni siciliane*, Pitrè ripubblicò una *Raccolta di proverbi siciliani in ottava rima* del poeta di Monreale Antonio Veneziano (1543-1593), stampata per la prima volta nel 1628. Nella colonna di destra si riportano i versi utilizzati da Verga.

Alla Gnà Pina sospirosa che canticchia due versi del *Garofano pomposo* (LUPA 1893, I.3), si sovrappone la figura emblematica della novella nelle ultime parole riprese dalla dichiarazione citata:

(*rizzandosi in piedi risoluta, coi denti stretti e la voce strozzata*)  
 – Voglio te!

La saggezza popolare ricompare nel commento ironico di Nanni che avanza l'intenzione di prendere in moglie la figlia della donna come suggerito dal proverbio:

Sapete il detto antico:  
 «Piglia zitella e carne di vitella»  
 (*ridendo, in tono di scusa*)  
 Non ve l'abbiate a male...

Altra forma di canto popolare utilizzata da Verga è lo stornello, comune tanto in Sicilia quanto in Toscana (si veda il «Fior di giaggiolo» nella *Cavalleria* di Mascagni). Si compone di un quinario, in cui appare di solito il nome di un fiore, e di due endecasillabi. Nella *Lupa* (LUPA 1893, I.2), quando, a tarda sera, i contadini si disperdono, si ode la voce di Nunzio che «si allontana cantando»:

Muta è la via  
 A mezzanotte me n'andrò a trovarla  
 l'innamorata dell'anima mia...<sup>48</sup>

In LUPA 1919 e in LUPA 1987, uno stornello è affidato pure al vicino di casa Neli (II.3). Il disappunto e l'imbarazzo suscitati dall'inatteso ricomparire della Lupa durante i preparativi per la rituale processione del Venerdì Santo sono commentati «in tono canzonatorio» da Neli:

Foglia di fico:  
 è ver che amore nuovo trova luogo,  
 ma non si scorda mai l'amore antico!

Si ricorderà che nella lettera di Mascagni a Ricordi, uno dei commenti sfavorevoli riguardava «quel ballo con canto di *stornelli*» (LUPA 1893, I.2), e an-

---

<sup>48</sup> Un canto simile è incluso nella sezione *Canzuni e ciuri* di GIUSEPPE PITRÈ, *Canti popolari siciliani*, Palermo, Luigi Piedone-Lauriel, 1870-1871, I, p. 254: «Muta è la via | nnamurateddu di l'armuzza mia». Il termine *ciuri* era d'uso comune in alternativa a quello italiano (*stornello*) per la presenza del nome di un fiore nel quinario d'esordio. Anche questa fonte era stata raccomandata da Verga a Puccini in una cartolina postale del 13 giugno 1894: «nelle ultime pagine dei Canti Popolari del Pitrè troverà della musica assai caratteristica», FGP, I.1.12 *sub data*.

cora «quella poesia fatta unicamente di *stornelli* e di *rispetti*», dove «rispetto» è l'equivalente toscano del siciliano «strambotto». Il compositore però osservava che dall'assolo di Mara, «Luna, bianca luna» (solo in LUPA 1919, I.4), potevano venir fuori «delle belle melodie». <sup>49</sup>

Purtroppo, le modalità adottate da Verga per la trasposizione musicale della sua novella si dimostravano inadeguate e controproducenti. Per quanto accuratamente scelti, proverbi e canti popolari risultavano idiomaticamente efficaci ma ininfluenti nella dinamica dell'azione drammatica. Inoltre, la scelta di non fare del personaggio di Mara una «figura *luminosa*, simpatica», come richiesto da Puccini, implicava l'assenza di quei momenti di espansione lirica propri di un dramma musicale. Nelle due versioni a stampa, invero, si riconosce l'intenzione di Verga di concedere più spazio alla figura della giovane: la scena iniziale dell'atto secondo, che in LUPA 1893 presenta un aspro scontro tra la Lupa e Nanni, è sostituita dalla messa in scena di una tenera parentesi d'intimità coniugale che mostra la riconciliazione di Mara con il consorte pentito – si tratta, in realtà, della ripresa quasi letterale dell'analogo scena prima dell'atto secondo del dramma. La diversa configurazione dell'azione comporta altresì l'esclusione dei toni truculenti della Lupa nell'ammissione di colpa nei confronti della figlia:

Questo è il mal! Le madri  
come me, vive andrebbero bruciate,  
vive ai cani andrebbero gettate!

Un ulteriore adeguamento alla funzione melodrammatica del testo si coglie nell'epilogo di LUPA 1893, dove si prevede il rientro di quasi tutti i personaggi e, in più, «Voci confuse nella strada», «Gente alle finestre», «Altra gente», e «Dei monelli» che si arrampicano sul muro del cortile e informano gli altri gridando: «L'ammazzò!». In una simile cornice, la Gnà Pina agonizzante scagiona il suo uccisore («*con voce rauca e spenta, quasi fuori di sé, [...] stendendo le mani tremanti verso la folla che si addensa dietro l'uscio*): No!... Non fu Nanni!... No!...».

Non sorprende il ripensamento di lasciare in scena soltanto Nanni e Pina, salvando di LUPA 1893 appena l'ultimo verso della Lupa («Davver m'ammazzi, Nanni?»). Si può presumere che fosse questa la «piccola variante» alla quale Verga alludeva nella lettera a De Roberto del 12 maggio 1894. Anche in questo caso, lo scrittore non faceva che riprodurre nel libretto l'epilogo del dramma in prosa. Eppure, anche così ridimensionata,

---

<sup>49</sup> Vedi sopra, nota 25. Così Mascagni: «Verranno fuori delle belle melodie sul Canto: *Luna, bianca luna* ecc., su quella specie di *rispetto* della Pina: *Garofano pomposo* ecc., su altre cosette ancora; ma quelle melodie sembreranno sempre appiccicate: il resto sarà monotono».

la scena conclusiva nei due testi a stampa, così come nel dramma, priva la figura della *Lupa* dei tratti più originali e affascinanti del personaggio nella redazione narrativa. Viene meno, infatti, la dimensione mitica dell'epilogo della novella. Al momento dell'assassinio, la *Lupa* si presenta come una *mala femmina* in atteggiamento di sfida. Al grido furente di Nanni («Lupa! Siete la Lupa!»), risponde «(sorridendogli in faccia con civetteria quasi di scherzo): E se la Lupa io sono, [...] non guardare...». Di fronte alla minaccia mortale, ricorre ad un estremo gesto di seduzione: «(voltandosi verso di lui col seno scoperto) Finiscila!...», e rivolta all'uomo che la incalza con la scure levata, «(indietreggiando barcollante, con immenso e doloroso stupore negli occhi e nel tono della voce smarrita)», esclama: «Davver m'ammazzi, Nanni?...».

L'esibizione del seno nudo, presente anche nel dramma in prosa, si può intendere come un aggiornamento *fin de siècle* del personaggio sensuale, ma la nuova immagine non regge al confronto con la fascinazione diabolica della mitica figura che muove imperterrita incontro alla scure sacrificale con le mani piene di papaveri rossi, «mangiandoselo con gli occhi neri». Proprio la figura emblematica della *mala femmina* che si accompagna ai mietitori sui campi riarsi dal sole di Sicilia doveva accendere la fantasia del giovane d'Annunzio per uno dei primi bozzetti di *Terra vergine*, e ispirargli il personaggio di Mila di Codra nella *Figlia di Iorio* (1904). A differenza della «tragedia lirica» rifiutata da Puccini, la «tragedia pastorale» trovò nel barone Alberto Franchetti un compositore interessato a metterla in musica, e fu lo stesso d'Annunzio a preparargliene il libretto, sotto gli auspici di Casa Ricordi.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Cfr. MATTEO SANSONE, «La figlia di Iorio» di d'Annunzio-Franchetti e due libretti verghiani («La Lupa» e «Il Mistero»), in *D'Annunzio musico immaginifico*, Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 14-16 luglio 2005), a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Firenze, Olschki, 2008, pp. 271-300.

La Lupa  
Dramma Lirico  
in due atti.

[frontespizio]

La Lupa  
Dramma Lirico  
in due atti

[c. 1]

PERSONAGGI<sup>51</sup>

La gnà Pina (La Lupa)  
Nanni Lasca  
Mara  
Compare Neli<sup>52</sup>  
La Zia Filomena  
Battista<sup>53</sup>  
Nina

---

<sup>51</sup> N.B. Il testo che qui si offre è la trascrizione semidiplomatica di LUPA 1893: sono stati rispettati accenti, maiuscole, usi presenti nelle scritture del tempo (es: monosillabi accentati come qui, dò, e simili, apostrofi come in qual'era e simili) e mantenuti i refusi. Per agevolare la lettura e rendere evidente la struttura metrica, si sono applicate le convenzioni tipografiche di solito usate nei libretti (didascalie in corsivo, nome dei personaggi in maiuscoletto) e sono stati eliminati senza segnalazione le virgolette che aprono e chiudono le battute nonché i due punti che le precedono. Correzioni e aggiunte di mani diverse da quella, calligrafica, che ha steso il testo (Giacomo Puccini e altre non identificate) sono riportate nelle note in calce. Si è ritenuto utile segnalare la cartulazione del manoscritto solo per le carte usate, intendendo che non sono state segnalate le carte rimaste bianche. Le note riferiscono inoltre le principali varianti riscontrate nel libretto a stampa (LUPA 1919, seguite dai nn. di p. fra parentesi tonde) – ripreso, con poche modifiche, nel libretto edito in occasione delle recite dell'opera di Tasca (*La Lupa*, Noto, Rosario Caruso, 1932); si fanno riferimenti anche al dramma in prosa di Verga (LUPA 1896).

In LUPA 1896 (3-4) Verga fornisce al personaggio dominante nella novella il contorno di una serie di personaggi, non tutti emigrati in LUPA 1893, descrivendone i caratteri in maniera piuttosto dettagliata.

<sup>52</sup> Nell'elenco dei personaggi nomi cassati, aggiunti e corretti da una mano non identificata con matita blu: Compare Neli diventa Compare Janu.

<sup>53</sup> Cassato. Corr.: Bruno = Cardillo.

Mangialerba<sup>54</sup>  
Nunzio – ragazzo<sup>55</sup>

---

Contadini – Contadine – Ragazzi  
Fanciullette – Confratelli – Incappati

---

*La scena è nel contado siciliano*<sup>56</sup>

[c. 3]

## ATTO PRIMO

Nell'aja, sull'imbrunire. L'ampia distesa della pianura in fondo, carica di messe, già velata dal crepuscolo. A destra la capanna dei mietitori, a sinistra una gran bica. Manipoli di covoni sparsi quà e là, un carrettone addossato alla capanna. Contadini e contadine seduti in cerchio, sui covoni, su delle ceste rovesciate, su barili vuoti, terminano di merendare e si passano il fiasco di mano in mano, narrando delle storielle, riposando della lunga giornata afosa. In lontananza passano dei carri, va morendo il suono delle canzoni stracche, di tanto in tanto s'ode l'uggiolare dei cani per la campagna, sulla quale passano folate di scirocco con un fruscio largo di biade mature, e poi, negl'intervalli di silenzio, il trillare dei grilli, insistente. Spunta la luna, accesa, sbiancandosi poco a poco.

## SCENA I<sup>57</sup>

LA GNÀ PINA, NANNI LASCA, MARA, BATTISTA, NINA, COMPARE NELI, LA ZIA FILOMENA, MANGIALERBA *seduti in giro sul dinanzi. Dietro di loro i MIETITORI, i CONTADINI, e le CONTADINE. NUNZIO, in disparte, sull'uscio*

[c. 3v]

*della capanna, con la scodella fra le gambe, mangia lentamente, quasi ruminando.*<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> Corretto: Malerba.

<sup>55</sup> Aggiunte da mano non identificata con matita blu: «Bruno – Cardillo / Grazia / eliminare Lia».

<sup>56</sup> LUPA 1919 (3): «Nella contea di Modica in Sicilia». LUPA 1896 (4): «Nel contado di Modica».

<sup>57</sup> A c. 2v un elenco diverso, di mano non identificata, con matita blu: «Scena 1a | Bruno – Malerba – Neli – Car| dillo – Grazia – Lia – Zia Filomena | Compare Janu [sovrascritto a?] e Nunzio – | La fiaba della Fata».

<sup>58</sup> LUPA 1896 (11, 15, 19), e LUPA 1919 (9, 11, 13): i tre personaggi principali entrano rispettivamente nella scena II (Nanni), III (Pina), IV (Mara).

MANGIALERBA (*levando il capo al vento caldo*)  
Soffia! Soffia!<sup>59</sup>

IL CORO DEGLI UOMINI  
Dimane  
si vuol sudare il pane!<sup>60</sup>

LA ZIA FILOMENA  
Mi lasciate finire?

MANGIALERBA  
A voi!

TUTTI  
Stiamo ad udire!

LA ZIA FILOMENA (*ripigliando a narrare la fiaba interrotta da Mangialerba*)  
Per quella via deserta arrivarono al mare:  
Rema, compagno, rema, e non ti costernare!  
Ma il Re-Cavallo Morto si mise a lacrimare:<sup>61</sup>  
Odi la voce mia, stella Diana,  
contessinella aggraziata e fina:  
la sorte scellerata m'allontana,  
chi può mai dir qual fine mi destina?  
O capo di San Vito, o capo Rama,  
voi ch'abbracciate tutta la marina,  
ridite alla contessa, se mi chiama:  
— Tornerà, tornerà qualche mattina ...

TUTTI  
— Tornerà, tornerà qualche mattina ...

LA ZIA FILOMENA  
La barca ha il vento in poppa, attraversa il canale  
già son fuori del golfo e la terra scompare.  
Stretta è la foglia, larga è la via,  
dite la vostra, che ho detto la mia!

TUTTI  
Stretta è la foglia, larga è la via,  
dite la vostra, che ho detto la mia.

---

<sup>59</sup> Un segno (punto interrogativo?) in matita blu prima della battuta di Mangialerba.

<sup>60</sup> LUPA 1919: «Domani | s'ha da sudar per guadagnarsi il pane!».

<sup>61</sup> A margine sinistro del canto del Re, di mano di Puccini, in inchiostro rosso: «Sempre il canto | sopra il sol | e accordi modulanti». L'appunto è cassato con matita blu, che elimina anche tutto il testo dell'aria.

[c. 5]

MANGIALERBA (*dopo aver bevuto*)<sup>62</sup>

È il fiele che i Giudei diedero a Cristo all'Orto!

LA GNÀ PINA (*a Nanni, porgendogli il fiasco*)

Questo è dolce, bevete.

NANNI (*galantemente*)

Tutta dolce voi siete!

(*dopo aver bevuto*)

Però s'ero nei panni di Re-Cavallo Morto  
avrei preso l'anello ...

COMPARE NELI (*ironicamente*)

Eccolo, l'uomo accorto!

NANNI

Ma son fole!

LA ZIA FILOMENA

Accadevano, un tempo, quando c'era  
il timore di Dio!

MANGIALERBA (*ironico*)

Calava anche, una volta,  
la luna in fondo al pozzo!

NINA (*guardando la luna*)

Com'è bella stasera!

BATTISTA (*galantemente*)

Voi siete anche più bella!

NINA

State zitto. Ci ascolta!

(*canta, rivolta alla luna, sottovoce*)

Luna, bianca luna...<sup>63</sup>

MARA (*unendosi a Lei*)

Tu che splendi quando imbruna...

NANNI e BATTISTA (*c.s.*)

In un mese vecchia e nuova...

---

<sup>62</sup> A c. 4v, di mano non identificata, con matita blu: «Togliere tutte le battute | fra Pina e Nanni e Mara | Attacca il ballo | Togliere l'invocazione alla luna».

<sup>63</sup> LUPA 1919 (15): questo e i tre versi successivi formano un assolo per Mara.

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Dammi tu la buona nuova!

TUTTI

Luna, bianca luna,  
tu che splendi quando imbruna,  
in un mese vecchia e nuova,  
dammi tu la buona nuova!

NANNI (*a Mara, scherzando*)

Qual'è la buona nuova che aspettate?  
Di maritarvi presto?

MARA (*ritrosa, e con timidezza accorata*)

Oh no, compare Nanni. V'ingannate  
se voi credete questo!

[c. 5v]

Canto così ... voi pure non cantate?<sup>64</sup>  
per me, zitella resto!...

NANNI

Perché, vi manca nulla? La dote non avete?  
Quello che vostro padre, buon'anima lasciò?

MARA (*c.s.*)

No, né presto né tardi ... non mi mariterò ...

NANNI

Oh bella! Questa è nuova!  
(*a Pina, ridendo in tono canzonatorio*)  
Oh bella! Questa è nuova! Gnà Pina la vedete?  
Voi che dite alla luna?

LA GNÀ PINA (*con una sfumatura di tristezza, ma dolcemente, guardando la luna*)  
C'è per tutti lassù!...

MARA (*c.s.*)

No, né presto né tardi ... non mi mariterò ...

COMPARE NELI (*scherzoso*)

Lasciamo fare a chi di cuore è tenero!

BATTISTA (*a Nina, tentando di abbracciarla*)

Vediamo un po' come l'avete voi!

---

<sup>64</sup> A c. 6, di mano non identificata, con matita blu: «Togliere le battute di Nanni con Mara e Nina. | Togliere lo scherzo del pugno | Attacca la scena | Va con entrata di Nanni».

NANNI (*a Battista dandogli un pugno*)  
Vediam piuttosto s'hai le spalle solide!  
Piglia, tè!

BATTISTA (*passando il pugno a Nina*)  
A chi tocca!...

NINA (*ridendo e passando il pugno a compare Neli*)  
Quello è il Re!

COMPARE NELI (*piacevolmente solleticato*)  
Ohi! Eh!

NANNI (*a Comp. Neli, che passa il pugno alla zia Filomena*)  
A chi tocca!

LA ZIA FILOMENA (*passando il pugno a Mangialerba*)  
Tocca a te!

IL CORO (*passandosi il pugno*)  
Piglia, tè!  
A chi tocca, quello è il Re.  
Tocca a te! tocca a me!  
Piano veh!

COMPARE NELI  
Mangialerba ha la corona!

LA ZIA FILOMENA<sup>65</sup>  
Già: sua moglie gliela diè!

MANGIALERBA (*scherzando col pugno levato sulla gnà Pina*)  
Che cosa danno a voi, quei che vi stanno intorno?

[c. 7]

LA GNÀ PINA (*sdegnosa*)  
Lasciatemi.

MANGIALERBA (*stupito e guardando in giro*)  
Miracolo. Strilla perché la tocco!

LA GNÀ PINA (*bruscamente*)  
Chiedete a vostra moglie quello che notte e giorno  
le dan gl'innamorati in casa vostra, sciocco!

---

<sup>65</sup> Barrato: «LA ZIA FILOMENA» e aggiunto di mano non identificata «gnà Pina».

MANGIALERBA (*c.s.*)

Eremita si fa quest'oggi il diavolo.

(*si ripassano il pugno l'un l'altro in ordine inverso al precedente*)

Vattene indietro!... Voi, fate attenzione  
che, poveretta patisce il solletico!

LA GNÀ PINA (*irosa*)

Zitto, marito vile!

MANGIALERBA

Oh la lupa!

LA GNÀ PINA (*irosa*)

Caprone!

Taci!

MARA (*spaurita*)

Mamma!

MANGIALERBA (*alzando le spalle*)

Il suo sputo non m'arriva!

LA GNÀ PINA (*furibonda*)

Caprone!

LA ZIA FILOMENA

Finitela una volta! Siamo qui per scherzare!

NANNI (*a Nunzio*)

Dunque una bella arietta... Vogliamo sgambettare!

(*Nunzio si alza e si mette a suonare lo zufolo appoggiato al carro. Uno dei mietitori dà fiato alla piva e una contadina al cembalo. Nanni Lasca incomincia a ballare la tarantella dinanzi alla zia Filomena, invitandola a ballare con lui*)<sup>66</sup>

Zia Filomena, i bei tempi passati!

LA ZIA FILOMENA (*dopo aver ballato un po' volgendo le spalle a Nanni, il quale torna a sedere, e andando ad invitare allo stesso modo compare Neli*)

Muta la mano

il tempo passa e più non torna indietro

[c. 7v]

ma non mi scordo no del paesano.

---

<sup>66</sup> LUPA 1896 (10) – e qui lo strumento è la zampognetta – e LUPA 1919 (10), menzionano il tradizionale *ballo tondo* invece della *tarantella*.

COMPARE NELI (*dopo aver ballato con la zia Filomena, allorché questa torna a sedere, guarda in giro le ragazze e finisce per invitare Nina al modo stesso*)

O mare, mare!

Io sono come un'ape in mezzo ai fiori  
che più non sa su qual riposare.

IL CORO DEGLI UOMINI (*danzando*)

Dammi la mano

io te lo dico proprio per davvero  
che quest'inverno ci mariteremo.

IL CORO DELLE DONNE

Prendi la mano

leggimi bene in viso e nel pensiero:  
sai la mia casa e sai come mi chiamo.

MANGIALERBA (*cercando di sostituire Battista ballando dinanzi a Nina*)

A me! A me! A me!

NINA (*piantandolo*)

Tante grazie!...

TUTTI (*ridono curvandosi e appoggiando le mani alle ginocchia*)

Valè!

MANGIALERBA (*cercando di ballare con la Gnà Pina*)

Voi, gnà Pina...

LA GNÀ PINA (*gli volta le spalle sprezzantemente*)

Con te!?!...

(*Balla rimpetto a Nanni il quale non accetta*)

TUTTI (*ridendo c.s.*)

Valè! valè! valè!

MANGIALERBA (*a Nanni*)

Buon pro ti faccia, amico!...

LA GNÀ PINA (*irosa*)

Via! Chi ti cerca?...

COMPARE NELI (*alla gnà Pina scherzosamente, ma con intenzione*)

Dico:

lo volete mangiare?

NANNI (*con aria furba*)

Ho il cuoio duro;

e colgo il frutto non troppo maturo!

(*Comincia a sua volta a ballare rimpetto a Mara: la gnà Pina li guarda sospettosa*)

MANGIALERBA (*volgendosi al coro*)

Oh ohi là! S'accapiglia

la madre con la figlia!...

[c. 9]

MARA (*a Nanni ricusando di ballare*)

Grazie, mi sento stanca...

NANNI (*scherzando*)

Ora ch'io solo resto?

Voi neppure mi volete compagno a processione,  
non mi volete!...

MARA (*accorata*)

No!... Perché mi dite questo!...

MANGIALERBA (*ai vicini*)

È che teme la mamma!...

LA GNÀ PINA (*rabbiosamente*)

Taci adesso, bestione!

NANNI (*a Nunzio*)

Dunque su! Zitto tu!

(*guardando in giro*)

Un nuovo giuoco, orsù!

BATTISTA (*alla gnà Pina, additandole Nanni*)

Cosa volete! Il motto antico dice:  
quella è la vera bella che ti piace!

COMPARE NELI (*correggendolo e mettendosi a recitare il proverbio in mezzo al gruppo*)

Quello è l'amico vero che ti dice  
il bene, e mai con te non è mendace;  
quello è il savio che vede e nulla dice;

(*col coro*)

quella è la bella che al tuo cuore piace!

LA ZIA FILOMENA

Bene!

(*a Nanni*)

Ora voi, compare

NANNI (*goffamente imbarazzato*)

Io non so cosa dire...

LA GNÀ PINA (*rizzandosi in piedi, rivolta a Nanni Lasca, con dolcezza triste*)

Garofano pomposo, dolce amore,  
dimmelo tu come ti debbo amare.

Tu di nascosto m'hai rubato il cuore,  
ed io qui venni se mel vuoi ridare...  
E n'ho toccati tanti cuori duri!  
Il tuo soltanto nol potei piegare!  
Ora men vado a governo d'amore.

[c. 9v]

Il mio lo lascio a te: non ti scordare!

COMPARE NELI

Bene anche voi, comare!...

(ridendo ai vicini)

Ne sa più del diavolo!...

MANGIALERBA (*canzonatorio*)

Se non rispondi, Nanni, hai proprio il cuore duro!

NANNI (*dopo una pausa, alzandosi anche lui per recitare i proverbi*)

Vedi e taci, se bene aver tu vuoi.

Non dire cosa, prima, se non sai.<sup>67</sup>

Non fare più di quello che tu puoi.

Pensa la cosa prima che la fai.

MANGIALERBA (*alla gnà Pina ironicamente*)

Se non par proprio ch'ora dica a voi!

Pensa la cosa prima che la fai...

LA GNÀ PINA (*al colmo della rabbia gli butta in faccia la sua scodella*)

MANGIALERBA

Ah, lupa maledetta!...

(*si slancia contro di lei*)

MARA (*gridando*)

Ah, mamma mia!

NANNI (*separandoli*)

Lasciala, via – Sei tu che l'hai costretta!

UNA PARTE DEL CORO

E tu che la difendi!...

L'ALTRA PARTE

Perché ti corre appresso!...

---

<sup>67</sup> LUPA 1896 (32) e LUPA 1919 (19): il secondo dei quattro proverbi è differente «Porta rispetto al luogo dove stai». Corrisponde al quarto dell'*ottava* in vernacolo: «Porta rispittu à lu locu, undi stai».

NANNI (*a Mara*)

Lasciate pur che dicano, non m'importa lo stesso.

COMPARE NELI

Pace, suvvia!

(*alla gnà Pina*)

Scendete al fiume, voi:  
questa è la brocca vuota...

LA ZIA FILOMENA

A riposare,  
che il sole s'alza ancor prima di noi.

MARA (*alla gnà Pina*)

Mamma, volete che v'aspetti quà?

NANNI (*a Mara*)

Aspettatela: insiem discorreremo...

LA GNÀ PINA (*a Mara, sospettosa*)

Dunque è per questo?

MARA

O mamma!...

LA GNÀ PINA (*bruscamente*)

Va! va! va!

(*esce*)

[c. 11]

MARA (*s'avvia alla capanna con le altre contadine, preceduta dalla zia Filomena e da Nina. Giunta sulla soglia si volta indietro*)

Chiudo la porta mia  
col manto di Maria.  
Santa Madre di Dio,  
chi vuole il danno mio<sup>68</sup>  
trovar non possa mai  
forza né valenzia.  
Santa Maria...

(*chiude l'uscio, la voce si spegne*)

---

<sup>68</sup> LUPA 1919 (21): Mara termina con «Chiudo la porta mia | col manto di Maria | Madre di Dio...».

IL CORO DELLE DONNE (*allontanandosi da una parte, al coro degli uomini che si allontana dall'altra*<sup>69</sup>)  
San Simone – col suo bastone  
cava gli occhi alle male persone!<sup>70</sup>

SCENA II

MANGIALERBA, COMPARE NELI, BATTISTA e NUNZIO

MANGIALERBA (*ancora furente*)  
Corre a caccia, la lupa!

COMPARE NELI  
Un'altra volta?  
Lasciala stare in pace! È colpa tua  
che la provochi sempre.

MANGIALERBA (*c.s.*)  
È colpa vostra,  
che ci portate simili donnacce!

NANNI  
Lavora come ogni altra!

MANGIALERBA  
E tu ti lasci  
chiuder la bocca dalle sue moine!  
Già ch'è venuta qui per amor tuo!

NANNI (*sputa a terra e stropiccia col piede lo sputo*)  
Tè, guarda un po' che cosa me n'importa

[c. 11v]  
di te e di Lei!

BATTISTA (*a Mangialerba scherzosamente*)  
Lascialo dire. È invidia:  
che la mamma val più della figliuola!

---

<sup>69</sup> Sugli ultimi versi della scena I, a c. 11 molti interventi di Puccini, con matita blu: assegna a Grazia i primi due versi, a Mara il terzo, con l'aggiunta «ajutami», cassa i tre successivi. Il passo rifatto si leggerebbe così: «GRAZIA Chiudo la porta mia | col manto di Maria | MARA Santa Madre di Dio ajutami». Indica poi una ripresa del coro degli uomini («uomini | «riprendono») della frase «Santa Maria» e del distico finale del coro delle donne.

<sup>70</sup> LUPA 1919 (21): questo distico chiude la scena IV. Dalla scena II di LUPA 1893, corrispondente alla v di LUPA 1919 (22), la suddivisione è identica in entrambi i testi.

MANGIALERBA (*sdegnoso*)

Puh! le regalo a te, mamma e figliuola!

NANNI (*c.s.*)

Ma guarda un po' che cosa me n'importa!

COMPARE NELI

Uh! Via smettete!...

(*a Nanni*)

Tu resta coi muli

E per di qua, voialtri: a cuccia! a cuccia!

MANGIALERBA (*esce insieme con Battista il quale canticchia*)

San Simone – col suo bastone

cava gli occhi alle male persone...

COMPARE NELI

A chi tocca la guardia, questa notte?

NUNZIO (*timidamente*)

A me, vossignoria.

COMPARE NELI (*burbero*)

Tu, paneperso?

E perché resti qui? Corri... Ma bada  
che se il morello rompe un'altra volta,  
ti sfascio le mascelle, domattina!

NUNZIO (*piagnucolando*)

Come ho dunque da fare?

<sup>71</sup>Il morello che spezza  
ogni santa nottata la cavezza!...

Stare attento alle stalle...

La mandra da guardare...

Tutto su queste povere mie spalle!

COMPARE NELI (*brusco*)

Va paneperso; va, scansafatica!

NANNI (*a Nunzio*)

Senza ciarlare! Ai muli bado io.

NUNZIO (*c.s.*)

Scansafatica! Avete ben ragione

---

<sup>71</sup> A margine sinistro dell'intervento di Nunzio, di mano probabilmente di Puccini, con matita blu: «le pecore» e un segno ondulato che lo racchiude.

Vossignoria!...

COMPARE NELI (*minaccioso*)

Vuoi dunque una pedata?

(*a Nanni*)

E dar la paglia a mezzanotte: è inteso?

NANNI

Sì, sì, non dubitate: io dormo al fresco.

COMPARE NELI (*esce dalla destra*)

[c. 13]

<sup>72</sup>NUNZIO (*s'allontana dalla sinistra cantando*)

Muta è la via

a mezzanotte me ne andrò a trovarla

l'innamorata dell'anima mia...

(*il canto si perde*)

NANNI (*accomoda la paglia per dormirvi: vi stende su la bisaccia e canticchia interrottamente*)

Muta è la via...

A mezzanotte...me ne andrò...

(*S'ode in fondo, tra i seminati, un fruscio come di bestia randagia*).

(*In tono di scherzo*)

A mezzanotte...me ne andrò...Chi è là?

Bestie feroci o spiriti maligni?...

### SCENA III

NANNI LASCA E LA GNÀ PINA

NANNI (*c.s. scherzando, ma voltando le spalle e continuando ad accomodare il suo giaciglio carponi*)

O voi, gnà Pina!... Il sangue ve lo siete

rinfrescato laggiù?

LA GNÀ PINA (*tristamente, dopo una breve pausa mettendosi a sedere accanto a lui su di un covone*)

Voi pure l'avete

con me, compare Nanni!..

---

<sup>72</sup> Da qui al termine della scena i versi sono cassati con segni di matita blù.

NANNI (*con indifferenza, senza voltarsi*)

Oh no: dicevo

per ridere, così...

(*sbadiglia*)

Ah! Buona notte!...

(*si sdraia sulla paglia*)

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

E se ho fatto del mal, l'ho fatto forse  
ad altri che a me stessa?... A voi non feci  
nulla... Neppure a quello sciocco... O dunque  
perché sempre mi provoca e m'insulta...

[c. 13v]

(*accorata*)

Anche dinanzi a voi?

NANNI (*indifferente come sopra, voltandosi appena verso di Lei*)

Chi? Mangialerba?

Scherza anche lui!. Non ci pensate! Adesso  
è l'ora di dormir...

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Beato voi

che potete dormir...

NANNI (*scherzando, con indifferenza e voltandole di nuovo la schiena*)

La notte io dormo.

Voi no?

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Di me cosa v'importa? Il santo  
vostro patrono sia lodato, lui  
che v'ha fatto in tal modo...

NANNI (*ridendo*)

O come?

LA GNÀ PINA

Finta

che avete gli occhi e non vedete, finta!

NANNI (*in tono canzonatorio, mettendosi a sedere sul giaciglio*)

Ma no, gnà Pina, al buio io non ci vedo!

LA GNÀ PINA (*triste ed appassionata*)

Tanto meglio, s'è scuro,

che non vedete almeno il mal che fate...  
E non si perdon le parole... e vanno,...  
buone o cattive diritte al cuore... Il vostro  
più d'un macigno è duro...  
E tutto quel che dite  
taglia peggio di lamine arrotate!

NANNI (*c.s. sdraiandosi del tutto*)  
Le parabole mai non ho capite.

LA GNÀ PINA  
Amara me! Che testa  
è la vostra, compare!

NANNI (*ridendo*)  
Oh, bella questa!  
Perché, di grazia?

[c. 15]

LA GNÀ PINA  
Perché innanzi a voi  
morir lasciate le persone...

NANNI  
Ohi! Ohi!  
Già si parla di morte e confessore?

LA GNÀ PINA (*con dolcezza accorata, i gomiti sui ginocchi e il mento fra le mani, guardando Nanni appassionatamente*)  
Garofano pomposo, dolce amore  
dimmelo tu come ti debbo amare...

NANNI (*c.s.*)  
Altra canzone non sapete?

LA GNÀ PINA (*tristamente*)  
Il cuore  
pieno ho di questa, e mi ritorna in mente.  
Mi chiamano la Lupa;  
ma il lupo siete voi,  
che lasciate così morir la gente...

NANNI (*seccato, rizzandosi infine a vedere*)  
Oh, insomma, che volete?

LA GNÀ PINA (*rizzandosi in piedi risoluta, coi denti stretti e la voce strozzata*)  
Voglio te!

NANNI (*ridendo in tono canzonatorio*)

O perché non mi date vostra figlia  
invece? Lo sapete il detto antico:  
«piglia zitella e carne di vitella»

LA GNÀ PINA (*amaramente*)

Come potete ridere!  
Che cuore avete mai!

NANNI (*riacomodando la paglia sotto di sé, indifferente*)

No, no!... Pensa la cosa  
innanzi che la fai!

LA GNÀ PINA (*con slancio appassionato*)

Che vuoi pensar? Lo sai  
quella ch'io son. Né colpa  
né peccato farai...  
E tu vedrai!... vedrai

[c. 15v]

se valgo ancor! Ne vidi<sup>73</sup>  
tanti impazzir!... Vedrai!...

NANNI (*c.s.*)

Dice il proverbio: Lascia  
(*ridendo*)  
la madre per la figlia.  
(*in tono di scusa*)  
Non ve l'abbiate a male!

LA GNÀ PINA (*tristamente*)

Oh no! ahime, che vale!  
Nulla da voi m'offende.

NANNI

Dunque lasciamo stare,  
e buona notte...  
(*fa per sdraiarsi nuovamente*)  
(*Pausa*)

LA GNÀ PINA (*tornando a sedere sul covone, con voce strozzata, tenendosi il capo fra le mani*)

La volete dunque  
la mia figliuola per davvero?...

---

<sup>73</sup> LUPA 1919 (25): «Ne feci».

NANNI (*seccato. Voltandosi verso di lei*)  
Ancora!  
Opera è questa della Tentazione!

LA GNÀ PINA (*c.s.*)  
La volete davvero?...

NANNI (*ridendo con incredulità*)  
E voi davvero  
me la date?...

LA GNÀ PINA (*chinando il capo, fosca*)  
Sì... sì... quel che volete...

NANNI (*allegramente rizzandosi a sedere*)  
Va ben, quand'è così! Dopo la messe  
ne possiamo parlare...

LA GNÀ PINA (*rassegnatamente triste*)  
Ed anche adesso,  
se proprio la volete... anche ora stesso.

NANNI (*sorpreso*)  
Davver?

LA GNÀ PINA (*c.s.*)  
Vi par ch'io voglia ora scherzare?

NANNI (*gongolante*)  
Quand'è così!... Ma per la dote?

LA GNÀ PINA  
Tutta  
la roba di suo padre.

NANNI  
E voi?

LA GNÀ PINA  
Vi lascio

[c. 17]  
quel che posseggo, sol che mi serbiato  
in casa un canto ove posare il capo.

NANNI (*balzando in piedi con uno scoppio d'allegria*)  
Io vi prendo in parola!... Ora a lei stessa  
bisogna domandare.

LA GNÀ PINA (*amaramente*)  
Oh, lei!... Vedrete!

(*chiamando*)  
Mara!

NANNI  
Che fate?

LA GNÀ PINA (*alzandosi*)  
Ho da parlarle.

NANNI  
Adesso?

LA GNÀ PINA (*sempre più triste*)  
Adesso... È meglio cavar presto il dente  
che fa soffrir!...

NANNI  
Vi duole per la roba?  
Ma voi sarete sempre in casa vostra.

LA GNÀ PINA  
Sì...sì...va bene... O Mara! Eccola! Andate!

#### SCENA IV

LA GNÀ PINA e MARA

MARA  
O mamma, che volete?

LA GNÀ PINA  
Vo' che s'è dichiarato  
compare Nanni or ora. Dice che vuole sposarti.  
Sei tu contenta?...

MARA (*in atto di grande stupore*)  
Io mamma?

LA GNÀ PINA (*bruscamente*)  
Mi par d'aver parlato  
con te!... Non far la sciocca!... Bisogna anche pregarti?

MARA (*sbigottita*)  
Perché mi dite questo?

LA GNÀ PINA (*ironica*)

Non ti piace?... Di' su!  
Sei contenta?... In cuor tuo sei contenta anche tù!

MARA (*c.s.*)

Oh, che mai dite!...

LA GNÀ PINA (*amaramente*)

Niente!... Anzi gli ho detto sì...

[c.17v]

(*Brusca*)

Rispondi finalmente!

MARA (*esitante*)

D'improvviso, così?

(*A due*)

LA GNÀ PINA (*ironica e dura*)

Lo sapevi nevver?...

E vuoi farti pregar!

(*amaramente*)

Mi deridi anche te!

(*bruscamente*)

Non tentarmi! Non far

la commedia con me!

Di' di sì! Così vo'!

MARA (*tristamente confusa*)

Che potevo saper!

Che potete pensar?...

Che v'ha detto?... Perché?

Non mi fate penar

(*supplica*)

È impossibile... A me

lui... da voi?... No! No!

(*risoluta*)

MARA

No!...

LA GNÀ PINA (*duramente*)

Tu rifiuti?

MARA (*sbigottita*)

No, no, Vergine Maria!

LA GNÀ PINA (*sospettosa*)

Perché? Parla una volta!

MARA (*c.s.*)

Fate che mai non sia!

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Perché?

MARA

Non lo chiedete!

LA GNÀ PINA (*minacciosa*)

Parla!

MARA (*impaurita*)

Voi lo sapete...

LA GNÀ PINA

Che cosa?

(*le si fa minacciosamente incontro*)

MARA (*indietreggiando*)

Nulla!...

LA GNÀ PINA (*col pugno levato*)

Parla...<sup>74</sup>

MARA (*c.s.*)

Nulla, nol ripetete!...<sup>75</sup>

LA GNÀ PINA

Che vuoi dir,<sup>76</sup> lupacchiotta?

(*l'afferra pei capelli*)

MARA (*strillando, desolata*)

Ahi, mamma! mamma mia!

## SCENA V<sup>77</sup>

LA GNÀ PINA, MARA e NANNI

NANNI (*separandole*)

Oh, diamine, che fate?... Con le buone...

LA GNÀ PINA (*bruscamente a Nanni, quasi gelosa*)

[c. 19]

Voi non c'entrate!

(*a Mara*)

---

<sup>74</sup> La battuta è completata da un'altra mano non identificata con altro inchiostro: «parla chiaro serpente».

<sup>75</sup> La battuta è cassata.

<sup>76</sup> Varianti non decifrabili sovrascritte dalla stessa mano segnalata nella nota 74. LUPA 1919 (29): si osserva la variante: «(*afferrandola pei capelli*) | – Vipera!...».

<sup>77</sup> Di mano non identificata, con matita blu: «Attacca il Ms | nuovo alla / | scena XI». Cassato con la stessa matita blu il primo verso della scena.

Tu, vattene adesso.

(a Nanni)

Ha detto sì...<sup>78</sup>

(a Mara)

Voi non temete...Va', non mi far dannare.

MARA (*piangendo*)

O mamma mia!...

(*esce*)

NANNI (*mettendo pace colla gnà Pina, persuasivo*)

Via! Via! Tra madre e figlia

la pace è presto fatta

poiché la maritate,

e la roba le date...

ma, per man di notar?

LA GNÀ PINA (*chinando il capo*)

Come vorrete...

NANNI (*scherzando goffamente*)

Perché, se poi tornaste a maritarvi...

LA GNÀ PINA (*amaramente*)

L'avete detto voi: Piglia zitella...

NANNI (*galantemente*)

Eh! Eh! Alle volte! Siete ancora meglio.....

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Or lo vedete?

NANNI (*quasi affettuoso per gratitudine*)

Com'è vero Dio.

Le male lingue andrebbero tagliate!

Ecco se siete buona madre! Adesso

vi spogliate per Mara!...

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Oh, questo è nulla.

NANNI (*c.s.*)

Lo so gnà Pina, come siete fatta,

che avete il cuore largo più del mare!

---

<sup>78</sup> Cassata «Ha detto», varianti, di mano non identificata in inchiostro diverso: «Voi non temete».

LA GNÀ PINA

Non dite questo...

NANNI (*scherzando*)

Meritate un bacio!

(*fa per abbracciarla*)

LA GNÀ PINA (*tirandosi rapidamente indietro, sconvolta e tremante*)

No, non così!...

NANNI (*ridendo*)

Siamo parenti infine!

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Zitto che San Giovanni ci castiga....

[c. 19v]

NANNI (*galantemente scherzando*)

Avete ragione, sapete!...

Avete il diavolo lì!

(*si forbisce la bocca con la mano, cercando ancora di scherzare*)

San Giovanni Evangelista....

San Giovanni Boccadoro....

LA GNÀ PINA (*sordamente*)

Dei santi voi pure ridete!

NANNI (*turbato*)

Perché mi guardate così?...

(*riprende, con aria scherzosa*)

No, ch'io perda anche la vista

se non siete un cuore d'oro!

(*turbato*)

Perché mi guardate così?

(*cava fuori dal petto l'abitino della Madonna, e sforzandosi di scherzare con un sorriso goffo, fa lo scongiuro guardando la gnà Pina negli occhi*)

San Giovanni decollato

questo lampo e questo tuono

tanto in alto sperso sia

quanto il trono costellato

della vergine Maria....

LA GNÀ PINA (*sconvolta e rauca*)

Lo scongiuro l'ho fatto ancor io

tante volte, ed a nulla è giovato!

E a nulla giova!... Vieni!  
(risoluta)

NANNI (*sempre più turbato*)  
No... Che volete?... No!

LA GNÀ PINA (*afferrandolo pel vestito convulsa e tremante*)  
Tu perché m'hai tentato?  
Nessun ci vede...

NANNI (*resistendole c.s.*)  
No!...

LA GNÀ PINA (*coi denti stretti*)  
Son la lupa!... Dirai  
che fu la lupa...

NANNI (*impaurito*)  
Guai!...

[c. 21]

LA GNÀ PINA (*bieca*)  
Pagato ho il mal che fo!  
(*cambiando tono e trascinando seco Nanni*)  
Vedrai! vieni!... vedrai!...

NANNI (*sconvolto, lasciandosi andare come fuor di sé*)  
No!... Che volete!... No!...

(*La scena rimane vuota. Odesi il lontano scorrere del fiume, il fruscio delle erbe mosse dal vento, il trillare dei grilli, e di tanto in tanto l'uggiolare dei cani, lugubre. Ad un tratto scappa stridendo una civetta.*<sup>79</sup> *Odesi la voce di Nunzio che s'è destato in sussulto, spaventato*)<sup>80</sup>

NUNZIO (*dietro le scene*)  
Ohi!... Chi è là!...

---

<sup>79</sup> Con il riferimento alla civetta nella didascalia si chiude l'atto primo di LUPA 1896 (65).

<sup>80</sup> L'intera didascalia manca in LUPA 1919 (33), dove l'atto termina con il rientro di Nanni in scena, e l'aggiunta di un un assolo di Neli «da lontano»:

(*Rientra in scena Nanni, stravolto e pallido, come fuggendo, guardando intorno sospettoso, mentre da lontano odesi il canto di Neli, triste nell'ora tragica*)

NELI (*da lontano*)  
Specchio degli occhi miei, trionfo d'oro  
luccichi cento miglia da lontano,  
tu solo hai da venirci quando muoio,  
lascio la vita mia nelle tue mani.

*(Silenzio. Dopo un istante più sgomento)*

San Giovanni!

Chi è là, spiriti mali?...

NANNI *(sommessamente dietro le scene con voce mutata)*

Son io... taci... son Nanni...

*(Cala la tela)*

[c. 23]

## ATTO SECONDO

Cortile rustico chiuso in fondo da un muro basso, nel quale si apre una porticina mezzo sconquassata. A destra l'uscio e le finestre della casetta col tettuccio della cisterna, e dei grossi sassi accomodati a uso di sedile. A sinistra la mangiatoia e il pollaio, sormontati da una tettoia. Due o tre piante d'aranci, degli arnesi rurali ammucchiati sotto la tettoia e dinanzi alla casa. Al di là del muretto, in fondo, le case del villaggio e la stradiciuola serpeggiante in salita verso la sinistra. A destra, su di un'altura l'angolo del Convento dei Cappuccini e il cocuzzolo nudo del così detto *Calvario*, con una gran croce di legno nell'azzurro. Altre colline si succedono fin sotto ai monti cerulei che sfumano in lontananza.

La scena è vuota. Passano dalla via alla spicciolata delle fanciulle vestite di bianco, cantando:

ALCUNE VOCI: Pietà e misericordia, Signore!

ALTRE VOCI: Fatelo per l'amore di Maria!

[c. 23v]

TUTTE: Mandate l'acqua, Gesù Salvatore!<sup>81</sup>  
(*Passano dei ragazzetti come sopra*)

ALCUNE VOCI: O Passione di Cristo Redentore!

ALTRE VOCI: I poverelli muoiono per via!

TUTTE: Mandate l'acqua, Gesù Salvatore!

SCENA I<sup>82</sup>

NANNI (*entra in scena dall'uscio a destra, e va a spiare dalla parete in fondo sospettoso*)

---

<sup>81</sup> A sinistra di questa battuta, a matita blu, forse di mano di Puccini: «a» e un segno illeggibile.

<sup>82</sup> LUPA 1919 (34-37), attacca con una scena del tutto diversa, perché torna alla prima scena di LUPA 1896 (68-73), in cui Nanni si riconcilia con Mara e hanno luogo i preparativi per la processione del Venerdì Santo cui parteciperà il loro figlioletto. Di conseguenza, Pina entra nella scena III, e il confronto con la figlia ha luogo solo nella v.

LA GNÀ PINA (*che gli vien dietro trionfante ravviandosi le trecce, dopo un momento, piano*)  
Che c'è?

NANNI

Nulla, s'avviano per la processione...  
Ma andate, adesso andate... Può tornare vostra figlia.

LA GNÀ PINA

E tu non m'aspettavi?... Ho fatto tante miglia!...

NANNI

No!... Mara è insospettata... e noi la mala azione  
la facciamo lo stesso...

LA GNÀ PINA

Adesso te ne avvedi?

NANNI

Sono un infame, è vero... ma cominciate voi!...  
E tornate ogni volta!...

LA GNÀ PINA (*torva, cogli occhi erranti*)

Dici così, tu... poi!

NANNI (*risoluto*)

No, sentite: finiamola!

LA GNÀ PINA (*sedendo sul sedile accanto all'uscio e fissandolo*)

È troppo tardi, credi!

NANNI

Al confessore, in punto di morte, lo giurai...<sup>83</sup>

LA GNÀ PINA

E a me lo promettete un canto in casa mia

---

<sup>83</sup> All'inizio dell'atto II in LUPA 1896 (68-70), si parla di confessione fra Nanni e Mara, ma in termini generici, e in seguito l'uomo informa la suocera che si è confessato e di conseguenza «mi sono messo in grazie di Dio...», per tenerla a distanza, LUPA 1896 (83). Solo nella novella si chiarisce il riferimento al pentimento in punto di morte da parte del protagonista maschile, che resta poco comprensibile in LUPA 1893: «Nanni s'ebbe nel petto un calcio dal mulo e fu per morire. Ma il parroco ricusò di portargli il Signore *se la Lupa* non usciva di casa. *La Lupa* se ne andò, e suo genero allora si poté preparare ad andarsene anche lui da buon cristiano; si confessò e comunicò con tali segni di pentimento e di contrizione che tutti i vicini e i curiosi piangevano davanti al letto del moribondo.», in VERGA, *La Lupa*, in *Id., Vita nei campi*, Milano, Treves, 1880, pp. 143-152: 150.

NANNI (*con le mani nei capelli, aggirandosi per la scena*)  
Se m'avete stregato!... Se c'è qualche malia!...  
Vo' mutar vita...

LA GNÀ PINA (*con un sorriso ironico*)  
Hai tempo!...

[c. 25]

NANNI

Non vo' dannarmi!...

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Ormai!...

NANNI (*tornando verso di lei, irato*)  
Ecco, quando mi guardate  
con quegli occhi, ve lo leggo  
sulla faccia il malefizio.  
Siete voi che l'operate!  
(*cava fuori l'abitino della Madonna per fare lo scongiuro*)  
O, Madonna... non ci reggo!  
(*smanioso*)  
Perdo il lume del giudizio!

LA GNÀ PINA (*sardonica*)  
Lascia quell'abitino... È peggio ancora!

NANNI (*disperato*)  
Non c'è né santi né demonii, allora?

LA GNÀ PINA (*vivamente*)  
Taci! Non bestemmiar!

NANNI  
E vostra figlia che mattina e sera  
per causa vostra piange e si dispera?

LA GNÀ PINA (*torva*)  
A me non sai pensar?  
A me che son sua madre e che l'ho messa  
nelle tue braccia! Non è ver, confessa!  
Lei che mi fa dannar!

NANNI  
Sì, questo è il male

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Questo è il mal! Le madri  
come me, vive andrebbero bruciate,  
vive ai cani andrebbero gettate!<sup>84</sup>

NANNI

Vedete? Andiam piuttosto a confessarci  
e più non ci pensiamo!

LA GNÀ PINA (*con bieca rassegnazione*)

Assoluzione  
non ce n'è..... no per simili peccati!

NANNI (*vivamente, pensando*)

Lo vedete, gnà Pina?

LA GNÀ PINA (*quasi parlando tra sé, cogli occhi fissi, stralunati*)

E che vuoi farci,

[c. 25v]

cosa vuoi far contro la Tentazione?  
La sento che m'afferra pei capelli,  
la sento che mi rode e mi divora!  
M'hai presa tutta, tu!  
I tuoi sgarbi, le tue male parole,  
le tue minacce ancora  
m'attirano di più,  
quando me le ricordo, all'acqua e al sole,  
quando dinanzi agli occhi io t'ho, laggiù!  
E mi pare d'udirti... arsa!... assetata!  
E poi mia figlia che mi guarda in viso  
con la tua creatura al petto nudo!...  
Sangue è questo ch'io sento,  
e l'inferno l'ho qui.

NANNI

Non parlate così!  
Non la vedete quella poveretta  
che si consuma senza dir mai nulla?  
Quando mi guarda con quegli occhi, meglio

---

<sup>84</sup> Quest'ammissione di colpa, mutuata dalle ultime battute di LUPA 1896 (115-116), e il successivo monologo della protagonista («La sento che m'afferra pei capelli»), mancano in LUPA 1919.

mi parrebbe d'aver qui nel costato  
piantato un colpo di coltello...

LA GNÀ PINA (*torva*)

Taci!

NANNI (*turbato*)

E voi non mi guardate con quegli occhi!

LA GNÀ PINA (*trionfante*)

Vedi dunque? anche tu!

NANNI (*nuovamente risoluto*)

Andate, andate, com'è vero Dio!

E non tornate più!

O, com'è vero Dio, v'ammazzo io stesso...

LA GNÀ PINA (*con un sorriso di trionfo*)

Sciocco, sciocco!... Non dir sciocchezze, adesso!

[c. 27]

## SCENA II

LA GNÀ PINA, NANNI e MARA<sup>85</sup>

MARA (*sospettosa, dopo un breve silenzio, guardando fisso la madre e Nanni, e cogli occhi scintillanti alla gnà Pina*)

Ah, siete qui?

LA GNÀ PINA (*calma, mostrandosi indifferente*)

Sì, venni per vedervi,  
per saper come state.

MARA (*amaramente*)

Lo vedete!...

Bene, stiamo!...

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

E per dirvi che al podere  
c'è bisogno d'aiuto. Il seminato  
s'ha presto da sarchiare, oppur se piove  
s'el mangia la malerba...

---

<sup>85</sup> A destra, annotazione in matita: «da dove?».

MARA (*c.s.*)

In questa casa  
ormai grandina e piove, madre mia!  
La malerba è cresciuta!...

LA GNÀ PINA

Per chi parli?  
Mi son rotte le braccia!...  
(*mostrando le mani*)  
Guarda!

NANNI (*intromettendosi*)

È vero  
vi sta a cuore la roba.... È roba infine  
del sangue vostro....

MARA (*c.s.*)

Oh, sì del sangue suo!

NANNI (*per cambiar discorso*)

Va bene. Allora, ci vedrem domani...

MARA (*alla madre*)

Siete venuta a prenderlo, nevvero?

NANNI (*a Mara*)

Puoi venire anche tu...

MARA (*amaramente*)

Che ci farei?...  
Colla bambina al petto!...

LA GNÀ PINA (*dopo una breve esitazione*)

Ah, la piccina...  
sta bene?... Vo vederla...

[c. 27v]

MARA (*con amarezza ironica indicando a destra*)

Come? Ancora  
non la vedeste?

LA GNÀ PINA (*avviandosi a destra*)

Giungo adesso...

MARA (*c.s. fermando la Gnà Pina sulla soglia bruscamente*)

Or via!  
Lasciate stare quella creatura....  
Non andate a destarla.

LA GNÀ PINA (*voltandosi di scatto irritata*)  
Cosa vuol dire?... Avresti tu paura  
ch'io voglia ora mangiarla?

MARA (*con ironia amara*)  
Voi mangiarla? Perché? Sangue vostro non è?  
Forse che i Cristiani si mangiano tra lor?

LA GNÀ PINA  
Le parole, alle volte, fanno di peggio ancor,  
le parole melate di sante come te!

NANNI (*mettendosi in mezzo, con tono risoluto*)  
O basta, finalmente!  
Stare insiem non potete  
solo un momento in pace?

MARA (*ironica, con calma rassegnazione*)  
Ma sì! Di che temete?

LA GNÀ PINA (*in tono di sfida*)  
Io non temo di niente:  
vengo qui se mi piace!

MARA (*c.s.*)  
Ma sì! Quando vorrete!  
Facciamo anzi altrimenti:  
men vo? se vi dispiace!

NANNI (*minaccioso a Mara*)  
Vuoi finirla?

MARA (*c.s.*)  
Che ho detto?

LA GNÀ PINA (*sardonica*)  
Niente hai detto!

NANNI (*c.s. minaccioso*)  
O se no!...

[c. 29]

MARA (*scoppiando in un'amara rampogna*)  
Picchiatemi! Mostratele come m'amate!

NANNI (*esasperato*)  
Andrò  
al diavolo, piuttosto, se c'è l'inferno qui!

MARA (*amaramente ironica*)

S'è venuta a cercarvi!...

LA GNÀ PINA (*torva e risoluta*)

Se mi piace così?

NANNI (*c.s.*)

Ecco, adesso farete correre il vicinato

MARA (*c.s.*)

Lasciate pur che corra! Ormai ci s'è avvezzato!

Lo sanno tutti, quello che in questa casa accade!

NANNI (*c.s.*)

Quando avrete finito!... Meglio star per le strade!...

(*esce*)

### SCENA III

LA GNÀ PINA e MARA

MARA (*andandole incontro risoluta, a un tratto, bruscamente e fissando gli occhi ardenti in viso alla madre*)

Andate! Andate via!

LA GNÀ PINA (*ostinata*)

No! Sono in casa mia!

MARA (*con amaro rimprovero*)

Ah! me l'avete data  
per morirvi dannata!

LA GNÀ PINA (*collo stesso tono*)

M'hai preso tutto, tu!  
Nulla mi resta più!

MARA (*disperata*)

Madre scomunicata  
lo confessate, è ver?

LA GNÀ PINA (*minacciosa*)

Che dici?

MARA (*c.s.*)

Scellerata!

Ladra!

LA GNÀ PINA (*andandole incontro col pugno levato*)  
Non vuoi tacer?

MARA  
No, che tacer non posso! A rubarmi il marito

[c. 29v]  
fin qui ve ne venite!

LA GNÀ PINA (*bieca, con voce sorda*)  
Tu lo rubasti a me!  
Io te lo diedi, io stessa l'anel ti misi al dito!

MARA (*amaramente*)  
E perché me lo deste?

LA GNÀ PINA (*sogghignando con amarezza sardonica*)  
Tu non lo sai perché?  
Perché ei ti voleva! Perché t'eri accordata  
in secreto con lui, ridendovi di me!...

MARA (*quasi piangendo*)  
No, non è ver! Parola mai non abbiam scambiata!  
Oggi però che il padre de' miei figliuoli egli è!...

LA GNÀ PINA (*bieca*)  
Taci! Non dire questo!..

MARA (*imprecando*)  
Madre scomunicata!  
Gridando per le strade la vostra infamia andrò!

LA GNÀ PINA (*risoluta*)  
Va!

MARA (*c.s.*)  
Il giorno del Signore sceglieste, scellerata!  
Al giudice, ai passanti, gridarlo a tutti io vo'!

LA GNÀ PINA (*c.s.*)  
Accusami! Denunziami! Va dunque a far la spia,  
or che t'ho dato tutto, che nulla più non ho!  
O schiacciami la testa, gettami nella via  
se sono arrabbiata, e più non morderò!...

MARA (*aggirandosi per la corte, con le mani ai capelli, come fuori di sé*)  
Ah, Gesù!  
San Giovanni Battista!

Anime sante del purgatorio  
liberatemi voi da queste pene!

LA GNÀ PINA (*sogghignando*)  
Le tue pene!  
I Santi lascia stare. Nulla s'ottiene.  
L'ho pregati pur io:

[c. 31]  
non sentono, lassù!

MARA (*gridando*)  
E voi ve la prendete anche con Dio  
madre scomunicata,  
che nove mesi m'avete portata!

LA GNÀ PINA (*gridando*)  
Maledetta ancor io che t'ho portata!

#### SCENA IV

LA GNÀ PINA, MARA, LA ZIA FILOMENA, NINA,  
poi BATTISTA, poi NANNI, e MANGIALERBA

LA ZIA FILOMENA (*accorrendo*)  
Che fu?

NINA (*accorrendo*)  
Casca la casa?

MARA (*con amarezza disperata e contenuta*)  
È già cascata!  
C'è la maledizione del Signore!

LA GNÀ PINA (*torva e ansante*)  
C'è che gli mangio il pane a tradimento!

MARA (*c.s.*)  
Altro che il pane!

NINA (*a Mara*)  
Voi tacete prima,  
che le siete figliuola!

LA ZIA FILOMENA (*accennando a Battista che sopravviene*)  
Ecco farete  
correre tutti!

BATTISTA (*accorrendo*)

In piazza vi si sente  
più della banda. È come un'altra festa!

NINA (*a Battista*)

La processione è uscita?

BATTISTA

Or or.

LA ZIA FILOMENA (*alla gnà Pina*)

Comare,  
Voi venite con me...

[c. 31v]

LA GNÀ PINA (*risoluta*)

No. In casa mia  
voglio restar!

MARA (*irritata, lasciando ogni ritegno*)

Restateci! Per sempre.  
Men vado io stessa.

LA GNÀ PINA (*minacciosa*)

Vattene, tu!

BATTISTA (*mettendosi in mezzo*)

Oh! Oh!

NANNI (*entrando irritato e picchiando Mara e la gnà Pina*)

A te!.. Per voi!.. Eccovi il conto vostro!...  
Son ridotto una favola, in paese!

MANGIALERBA (*sporgendo il capo dall'uscio, ridendo ironico*)

La banda! Ecco la banda!...

(*Pausa*)

LA GNÀ PINA (*umilmente, tornata calma e rassegnata, a un tratto, e riprendendo la mantellina*)

Bene, men vo.

NANNI (*sbuffando ancora dalla collera*)

A Dio piacendo!

(*a Mara*)

E tu, da quella parte,  
ad allattar la bimba...

MARA (*piangendo*)

Le darei  
un veleno! Son tutta avvelenata!...

LA ZIA FILOMENA (*alla gnà Pina, guardandole la fronte*)

Voi lasciate veder... C'è sangue...

LA GNÀ PINA (*c.s. asciugandosi col grembiale*)

Oh, nulla!

BATTISTA (*a Nanni*)

Hai le mani pesanti!

NANNI (*c.s.*)

È colpa loro!...

Se m'hanno messo con le spalle al muro!

(*Si vedono passare dalla strada i suonatori di tamburo, e subito dopo la banda che si avvia alla Chiesa*)

LA ZIA FILOMENA

Ecco, piuttosto che gridar, pregate  
Dio. Son tre mesi che non casca goccia!

MANGIALERBA (*dall'uscio, ridendo ironico*)

Dopo la banda, la processione!

[c. 33]

È qui la festa!...

BATTISTA (*a Mangialerba*)

Taci...

LA GNÀ PINA (*torva a Mangialerba*)

Bestione!..

LA ZIA FILOMENA (*traendo la gnà Pina in disparte*)

Scansiam, gnà Pina, la Tentazione.

(*Passano nella strada, avviandosi verso la Chiesa in processione CONTADINI e CONTADINE a piedi scalzi*)

CORO

Facciamo buona legge, Cristiani,  
facciamo penitenze e discipline.  
Ci portammo con Dio peggio dei cani,  
l'incoronammo di pungenti spine.  
Ora i bambini piangono pel pane,  
e del gran pianto si fanno fumane.

(*Passano le FANCIULLE vestite di bianco, che spargono per terra oleandri e fiori d'arancio*)

LA ZIA FILOMENA e NINA (*accostandosi alla porta del cortile si uniscono al coro cantando*)

CORO

Pietà e misericordia, Signore!  
Fatelo per l'amore di Maria!  
Mandate l'acqua, Gesù Salvatore!

(*Passano i CONFRATELLI con lo scapolare e i ceri spenti in mano*)

ALCUNE VOCI

Or per l'acqua pregate, scellerati,  
che siete sino al collo nei peccati?

ALTRE VOCI

Se tu vuoi l'acqua non peccare più!

(*BATTISTA e MANGIALERBA sulla porta anche loro*)

TUTTI

Pietà e misericordia, Gesù!

MARA (*supplice e disperata*)

NANNI (*smaniando*)

LA GNÀ PINA (*torva, con amarezza*)

Ah, Signore che croce m'è  
toccata  
non avete pietà di me,  
Gesù?

L'inferno in casa! L'anima  
dannata!  
Una galera!...Non vo'  
starci più!

A che giova, se son prede-  
stinata!  
Son la Lupa! Non sentono,  
lassù!

(*Passa una folla, confusamente: BATTISTA,*

[c. 33v]

MANGIALERBA, NINA, *la* ZIA FILOMENA *che trascina la* GNÀ PINA *escono unendosi al coro*)

O passione di Cristo Redentore!  
I poverelli muoiono per via!  
Mandate l'acqua, Gesù Salvatore!

## SCENA V

MARA e NANNI LASCA, poi COMPARE NELI

MARA (*seduta, col capo sulle braccia, poste in croce sul deschetto, continua a lamentarsi con voce piagnucolosa*)

Ah Signore! Ah Signor!...

NANNI (*per rabbonirla*)

Smetti una volta,  
asciugati quegli occhi!

MARA (*scrollando il capo, guardandolo cogli occhi lagrimosi*)

E come mai!  
Il mal voi non lo fate con le mani!...

NANNI

Se mi mettete con le spalle al muro,  
tua madre e tu!...

MARA

Madre scomunicata!  
E voi pur!... Scellerati tutti e due!

NANNI (*c.s. quasi affettuoso*)

Fallo per amor mio, se mi vuoi bene!

MARA (*accennando col capo, affettuosa e singhiozzando*)

Sì... sì... È per questo,  
perché vi resto  
umil davanti!...

NANNI (*c.s.*)

Vuoi dunque il resto?  
Smetti, su, presto!  
Basta coi pianti!

MARA (*con passione piangendo*)

[c. 35]

Sì... poi vedrete quando un'orfanella  
al mondo lascierò!...

NANNI (*furioso*)

Maledetto sia Giuda! È proprio bella  
questa festa ch'io fo!

MARA (*amaramente*)

Ed io? Ed io?

NANNI

Non è ver!...Che intendi?

MARA (*c.s.*)

E negate! negate!

NANNI

Non è vero!  
Che cosa hai visto, di'!

MARA (c.s.)

    Si, sì, l'ho vista:  
Non s'è neppur lagnata, e vi leccava  
quasi le mani, quella scellerata!

NANNI (*minacciando*)

Vuoi dunque il resto?

MARA (*sfidandolo*)

Forte!... Con questo  
non tacerò....

NANNI (*gridando minaccioso, col pugno levato su di lei*)

Ah, no?...no?...

MARA (*strillando anche lei*)

Oh!

COMPARE NELI (*accorrendo*)

Siamo daccapo? È una vergogna!...

NANNI (*mortificato*)

È lei!

Per cagion sua passo una bella festa!

MARA (*risoluta piangendo*)

Men vo: non ci vo' stare in quest'inferno!

COMPARE NELI (*a Mara*)

No, no, che fate?

MARA (c.s.)

    Non vo' più restarci  
in questa casa maledetta...

NANNI (*irritato a compare Neli*)

È meglio:

lasciate pur che se ne vada...

MARA (c.s.)

È meglio

per tutti quanti...  
(*esce dall'uscio a destra*)

[c. 35v]

NANNI

Se ne vada presto  
o quest'oggi succede un terremoto!...

MARA (*tornando in iscena con la bambina in braccio*)

Povera figlia mia,  
innocente che resti abbandonata  
in mezzo ad una via!  
Madonna Addolorata,  
o Vergine Maria,  
la vostra volontà fatta ora sia.

(*esce*)

## SCENA VI

NANNI e COMPARE NELI poi LA GNÀ PINA

COMPARE NELI (*rimproverandolo ruvidamente*)

O senti, è proprio una vergogna!

NANNI (*umiliato, aggirandosi a capo basso*)

Avete  
ragione, voi! Ragione tutti, avete!

COMPARE NELI (*c.s.*)

È cosa da mandarvi difilato  
alla galera entrambi!

NANNI (*c.s.*)

È giusto! È vero!

COMPARE NELI

E una volta! ed un'altra! E torni ancora  
a promettere! E poi sempre da capo!

NANNI (*confuso, tentando di giustificarsi*)

Sono le male lingue... i miei nemici!...

COMPARE NELI

Tu stesso, al confessore,  
in punto di morire,  
dicesti: «Sissignore,  
questo deve finire!»

NANNI (*esasperato*)

È lei! quell'altra!... Viene

[c. 37]

qui sempre che le pare...  
Pei capelli mi tiene!...  
Mi dovrete ammazzare!...

COMPARE NELI (*persuasivo*)

No, che morte! Senza chiasso!  
Parla solo chiaro e tondo:  
più lontano andate a spasso!  
Abbastanza è grande il mondo!

NANNI (*scrollando il capo*)

No, che non bastan le parole...

COMPARE NELI

Lascia  
dunque la casa a lei, che ci rimanga,  
e vattene in campagna

NANNI (*accennando col capo*)

Non sapete  
nulla, voi che parlate! E quando viene  
a ronzarmi d'intorno,  
e di notte e di giorno,  
e dal colle e dal piano?  
Non posso già spararle da lontano!...

COMPARE NELI

O vendi, alla malora!  
Vattene con tua moglie dal paese!

NANNI (*in collera*)

Voi fate presto ancora!  
È roba sua! È il laccio che mi tese!  
Sono legato stretto!

(*minaccioso*)

Se non la finirò d'un colpo netto....

COMPARE NELI

No, con le buone... non è la maniera...

(*Entra la gnà Pina, timidamente, e va a sedere in un canto, presso l'uscio dove ha lasciata la bisaccia. Ne cava del pane e si mette a mangiare lentamente, a capo chino*)

COMPARE NELI

Con un po' di bontà

[c. 37v]

tutto s'aggiusterà!  
Comare Pina, qui mattina e sera  
è inferno scatenato

LA GNÀ PINA (*umile, a capo basso*)  
Sissignor...

COMPARE NELI  
Lo vedete?

LA GNÀ PINA (*c.s.*)  
Oh!

COMPARE NELI  
Perché dunque voi tornate qui?

LA GNÀ PINA (*balbettando*)  
Perché!... Perché... Dove dunque volete  
ch'io riposi?... Che mal faccio, così?

COMPARE NELI  
Bene non fate certo! Vostra figlia  
è andata via, e più non tornerà  
se voi restate ancor.

LA GNÀ PINA (*continua a mangiare a capo chino senza dir nulla*)

COMPARE NELI  
Non rispondete! Allor  
volete voi la vostra casa? È giusto!  
Volete da campar?  
Se credete, ogni cosa io stesso aggiusto.

(*a Nanni*)  
Tu l'hai da rispettar!  
Glìe le hai date davvero, o guarda un po'!

LA GNÀ PINA  
No, non è nulla, no...

COMPARE NELI  
Questo è il mal, che da lui vi pigliereste  
tutto, da lui!... Fate tacer la gente!  
Il mondo è grande, ed uomini ce n'è  
tanti!...

NANNI (*interrompendolo*)  
Che c'entra questo?

*(La gnà Pina rialza il capo e fissa Nanni con uno sguardo sfavillante di trionfo.)*

COMPARE NELI *(a Nanni)*

Ed anche te!

Vuoi fare come il can dell'ortolano?

[c. 39]

Dunque sta zitto! e voi

*(a Pina)*

si resta intesi!

Vado a parlar con Mara... E basta, veh!

*(esce)*

## SCENA VII<sup>86</sup>

LA GNÀ PINA E NANNI

NANNI *(dopo una pausa, risolvendosi a un tratto)*

E così? State lì?

Lo sentiste? Via di qui!

---

<sup>86</sup> La scena IX e ultima in LUPA 1919 (62-68), si svolge diversamente: diavolo e acqua santa balzano in primo piano, anche perché la processione, che in LUPA 1893 passava nella scena IV, si manifesta nel lamento delle Figlie di Maria con un'immagine del Redentore straziato e della madre, chiamata in causa, che ricade pesantemente sull'azione principale – «Affacciati Maria, tuo figlio passa; | al collo porta una catena grossa | grossa così che tutto lo trapassa | che gli ha rose le carni fino all'ossa» (65). Trascriviamo a seguire la pagina conclusiva, in cui emerge la sfida erotica lanciata dalla protagonista, a seno scoperto verso la scure (66-68):

NANNI *(fuori di sé)*

– Lupa! Siete la Lupa!

PINA *(mentre si asciuga il viso nel grembiale, sorridendogli in faccia con civetteria quasi di scherno)*

– E se la Lupa io sono,  
se non ti basta il cor... se a Dio perdono  
chiedesti... chiudi gli occhi... non guardare...

NANNI *(risoluto, afferrando una scure sotto la legnaia)*

Ah!

PINA *(voltandosi verso di lui col seno scoperto, in aria di sfida)*

– Finiscila!...

NANNI *(interamente accecato dall'ira, inseguendola fin sotto la legnaia con la scure levata)*

– Ah!

PINA *(indietreggiando barcollante, con immenso e doloroso stupore negli occhi e nel tono della voce smarrita)*

– Davver m'ammazzi, Nanni?...

*(Scompaiono entrambi sotto la tettoia; s'ode un urlo d'ira e un grido di spavento che finisce in un gemito)*

NANNI *(tornando in scena con le mani nei capelli, corre fuggendo, pallido e sconvolto)*

– Cristo, che ho fatto!... Che m'han fatto fare!...  
*(Cala rapidamente la tela)*

LA GNÀ PINA (*umilmente*)

Che vi faccio? Un boccone  
finisco di mangiare...

NANNI (*seccamente*)

Non sento altra canzone;  
qui non s'ha da restare!...

LA GNÀ PINA (*dolcemente*)

Parole un po' più buone  
non sapete trovare?

NANNI (*c.s.*)

E non tornate più:  
che sia finita, orsù!

(*La gnà Pina china il capo senza rispondere*)

Ve lo dissi altre volte  
ed inutile fu...

LA GNÀ PINA (*ostinata*)

Dunque s'è tutto inutile, perché ne parli ancora?

NANNI (*esasperato*)

No, com'è vero Dio!... Andate alla malora!

LA GNÀ PINA (*alzandosi e guardandolo negli occhi*)

Ammazzami, se puoi...  
È meglio che m'ammazzi!

NANNI (*con le mani ai capelli*)

Ma come siete voi?...  
Siete il demonio o siete arrabbiata?  
Non volete capir che non vi vo'

[c. 39v]

No? No? No?...

LA GNÀ PINA

L'hai detto sempre e sempre m'hai cercata...  
e tu mi cerchi ancor... non me ne vo!  
No! No! No!..

NANNI (*furioso*)

Or lo dico e lo faccio

(*addita la scure*)

Or lo dico e lo faccio oppur con quella  
la ragione comprender vi farò...

LA GNÀ PINA (*con passione*)

Guardami in viso... Non son io più quella?  
(*gli si appressa*)

NANNI (*c. s. indietreggiando*)

No, Giuda ladro!... Andate via!

LA GNÀ PINA (*torva*)

No!

NANNI (*c.s.*)

No?

LA GNÀ PINA

Sciocco!... Sembri un fanciullo...  
(*va a chiudere l'uscio in fondo*)

NANNI

Or vostra figlia

torna, e vi trova!...

LA GNÀ PINA (*piantandosi dinanzi a lui e afferrandogli le mani*)

Sei di chi ti piglia!...

NANNI (*dibattendosi, quasi spaventato*)

Di nuovo mi tentate?...

In quegli occhi che avete,  
il diavolo?... No! Non mi toccate!

LA GNÀ PINA (*avvincendolo a lei colle braccia intorno al collo e avventandogli in volto il sorriso ebbro, e l'alito caldo del suo delirio amoroso*)

Vedi?... Vedi se hai sete  
di quest'acqua anche tu!

NANNI (*vincolandosi<sup>87</sup> furibondo e minacciando*)

No!... Sentite!... per Cristo!...

[c. 41]

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Non vuoi più?

Ripetilo!

NANNI (*smaniando*)

Ma siete proprio il diavolo?

LA GNÀ PINA (*c.s.*)

Sciocco!... Sciocco!...

---

<sup>87</sup> Recte: «vincolandosi».

NANNI

Ah!...

*(afferra la scure e la brandisce contro la gnà Pina)*

Ah!... Lasciami, diavolo!...

*(la ferisce)*

LA GNÀ PINA *(barcollando, con accento desolato di immensa sorpresa)*

Davver m'ammazzi, Nanni?

*(stramazza a terra)*

NANNI *(fuggendo atterrito per la scena, con le mani nei capelli)*

Che feci!...

LA GNÀ PINA *(c. s. quasi rantolando, ma affettuosamente)*

Nanni!...

COMPARE NELI *(bussando alla porta, chiamando ad alta voce inquieto)*

Nanni!

BATTISTA *(tempestando all'uscio anche lui incalzando)*

Compare!...

MARA *(dietro all'uscio, atterrita, chiamando ad alta voce)*

Mamma! mamma!...

VOCI CONFUSE NELLA STRADA

Cristiani! ...

GENTE ALLE FINESTRE *(gridando)*

Aiuto!...

MARA *(continuando a chiamare come sopra disperatamente, con voce lagrimosa)*

Mamma!

LA GNÀ PINA *(con voce rauca e spenta, quasi fuori di sé, come a difendere Nanni, stendendo le mani tremanti verso la folla che si addensa dietro l'uscio)*

No!..... non fu Nanni!..... No!.....

ALTRA GENTE *(accorrendo dalla via a frotte)*

Che avvenne?...

DEI MONELLI *(che si sono arrampicati sul muro del cortile, gridando)*

L'ammazzò!

*(Cala la tela)*<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> In questo finale rapidissimo, gridato e lapidario, non è difficile scorgere il modello di *Cavalleria rusticana*, esibito in guisa di formula.



OLESYA BOBRIK

PUCCINI'S *LA BOHÈME* IN RUSSIA, 1897–2018:  
BEFORE AND AFTER THE REVOLUTION<sup>1</sup>

1. *LA BOHÈME* IN PRE-REVOLUTIONARY RUSSIA: FROM DOUBT TO ACCEPTANCE

The Russian première of Puccini's *La bohème* took place less than one year after its world premiere. On 12 January 1897, the opera was performed at the Solodovnikov Theatre in Moscow by Savva Mamontov's Moscow Private Opera.<sup>2</sup> The speed with which this new Italian opera arrived in Russia was not unusual for the period. Operas by Mascagni, Leoncavallo, and Puccini appeared on the Russian stage with remarkable rapidity: the Russian première of *Cavalleria rusticana* took place just one year after its Italian première, while those of *Manon Lescaut* and *Pagliacci* were quicker still, taking place only a matter of months after their Italian debuts. All these productions took place on private stages and not at the Imperial Theatres.

*La bohème* was sung in Russian. The libretto was translated by Savva Mamontov himself, his translation becoming recognised later as one of the

---

<sup>1</sup> The Russian-language version of this article was published in the digital magazine «The Art of Music: Theory and History» (<http://imti.sias.ru/2019-20/>). This version has been revised and supplemented with new materials. On the subject, more generally, see ELENA KOROTKOVA, *Puccini a Mosca. Alcune considerazioni*, in *Giacomo Puccini nei teatri del mondo: cronache dalla stampa periodica*, Atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 11-13 dicembre 2008), Lucca, Istituto storico lucchese, 2013, 3 voll.: I. *Stampa periodica estera*, «Actum luce» XXXVII/1-2, 2008, pp. 393-403.

<sup>2</sup> Savva Ivanovich Mamontov (1841–1918) was a philanthropist and entrepreneur in the railroad construction industry. He was a patron of the arts, supporting a number of famous Russian artists (including Il'ya Repin, Appolinariy Vasnetsov, Valentin Serov, Konstantin Korovin, Mikhail Nesterov, Mikhail Vrubel', and Isaak Levitan, amongst others), and singers (including Feodor Chaliapin and Nadezhda Zabela-Vrubel'). The Moscow Private Opera, of which Mamontov was the owner and director of performance, gave the world premieres of a number of Russian operas including Rimsky-Korsakov's *Sadko* (1897), *Mozart and Salieri* (1898), *The Tsar's Bride* (1899), and *The Tale of Tsar Saltan* (1900).

best.<sup>3</sup> The sets were designed by Konstantin Korovin, while the costumes were ordered from Italy. The opera was conducted by Aleksandr Bernardi, a young Italian born in Odessa.<sup>4</sup> Yelena Tsvetkova in the role of Mimì was praised by critic Semyon Kruglikov as follows: «Tsvetkova made a charming Mimì – perhaps her most successful role».<sup>5</sup> This production also featured Anton Sekar-Rozhanskiy as Rodolfo, Stepan Brikin as Marcello, and Anton Bedlevich as Colline. A number of publications identify Feodor Chaliapin as performing the role of Colline.<sup>6</sup> However, this claim is inaccurate, and no evidence of his participation in any of Mamontov's productions of *La bohème* has been found. The famous Russian bass only made his debut in the role of Colline a number of years later, during a tour of Monte Carlo in the spring of 1908.<sup>7</sup> In 1924 he also recorded Colline's Act 4 aria «Vecchia zimarra» for the record label His Master's Voice (part of RCA Victor).<sup>8</sup>

The Saint Petersburg premiere of *La bohème*, also given by members Mamontov's opera troupe, took place in the great hall of the Saint Peters-

<sup>3</sup> A score of *La bohème* with parallel texts in Italian and Russian was printed by V. Gross in Moscow (the official censorship permit [tsenzurnoye razresheniye] for its publication is dated 4 December 1896). See also GOZENPUD, p. 152; and PAVEL RUMYANTSEV, *Stanislavskiy i Opera*, Moscow, Iskustvo, 1969, p. 299.

<sup>4</sup> Aleksandr Aleksandrovich Bernardi (1867-1943) was a conductor and teacher, and the son of the Italian conductor Aleksandr Ludvigovich Bernardi, who directed the Odessa military orchestra and also owned a bookshop and music printing press. Aleksandr Bernardi Jr. performed in Moscow, Saint Petersburg, Kharkov, Odessa, Kiev, Warsaw, and Monte Carlo. From 1909 to 1912, he conducted at the Mariinsky Theatre in Saint Petersburg. He conducted productions featuring Feodor Chaliapin, Antonina Nezhdanova, and Maria Kuznetsova amongst others. From 1913, he lived in Paris and subsequently in Ermont, where he taught. For more about his life, see LARISA MILLER – VLADIMIR SOMOV, *The Bernardi Family Library and Archive in Paris (From New Acquisitions of the Manuscript Department, Saint Petersburg State Conservatory Music Library)*, «Musicus: Bulletin of the Saint Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory», 29/1, 2012, pp. 15-22 ([http://old.conservatory.ru/files/Miller\\_Somov.pdf](http://old.conservatory.ru/files/Miller_Somov.pdf); accessed November 21, 2022).

<sup>5</sup> GOZENPUD, p. 154. Semyon Nikolayevich Kruglikov (1851-1919) was a music critic, teacher, and public figure. He was a student and friend of Nikolay Rimsky-Korsakov. Between 1898 and 1901 he directed and taught at the Music and Drama School of the Moscow Philharmonic Society. He also served as the music editor for the Moscow-based journal *Artist* and the newspaper «Novosti dnya». He promoted the works of Mikhail Glinka, Aleksandr Dargomizhskiy, and the composers of the *Moguchaya kuchka*. In the 1890s he became an advisor for Mamontov's Moscow Private Opera.

<sup>6</sup> See for example, ELENA GROSHEVA, *Fyodor Ivanovich Shalyapin, Literaturnoye nasledstvo. Pis'ma. N. Shalyapina. Vospominaniya ob ottse*, Moscow, Iskustvo, 1959, vol. 1, p. 700; VERA PETROVNA ROSSIKHINA, *Operny teatr S. Mamontova*, Moscow, Muzika, 1985, p. 99; F. I. Shalyapin, ed. Ruben Sarkisyan, Moscow, Muzika, 1986, p. 39.

<sup>7</sup> His first performance of the role took place at the Casino Theatre in Monte Carlo on 12 March 1908; see *Letopis' zhizni i tvorchestva F. I. Shalyapina. V 2-kh knigakh*, ed. Yury Fyodorovich Kotlyarov, Viktor Ivanovich Garmash, Leningrad, Muzika, 1984, vol. 1, p. 279.

<sup>8</sup> This remarkable recording can be found online: [https://www.russian-records.com/details.php?image\\_id=14015](https://www.russian-records.com/details.php?image_id=14015) (accessed November 21, 2022).

burg Conservatoire on 3 March 1898. On this occasion Mimì was sung by Nadezhda Zabela-Vrubel', star of the Mamontov troupe and wife of the painter Mikhail Vrubel'. On 30 January of the following year the opera was performed in Italian by a prestigious traveling company, with Caruso, Tetrizzini and Battistini, in the presence of Tsar Nicholas II who organized a sumptuous reception in his palace, enlivened by the star singers. On 11 February 1900 *La bohème* was staged at the Imperial Mariinsky Theatre, where the roles of Mimì and Rodolfo were performed by the celebrated husband-and-wife duo of Medea and Nikolay Figner, famous for having been the first Liza and Herman in Tchaikovsky's *The Queen of Spades*. The other roles were performed by Yevgeniya Mravina (Musetta), Leonid Yakovlev (Marcello), and Konstantin Serebryakov (Colline).<sup>9</sup>

Photographs published in the *Yearbook of the Imperial Theatres* give an impression of Konstantin Ivanov's set design for the first production of *La bohème* at the Mariinsky Theatre, along with the appearance of the original Mimì, Rodolfo, and Musetta in costumes by Evgeny Ponomarev (see Figs. 1-4).<sup>10</sup> A comparison of these photographs with Adolfo Hohenstein's costume sketches for the Turin premiere of *La bohème* clearly shows that the costume and even the hairstyle of the Russian Mimì were directly copied from the original, while the costume worn by Figner as Rodolfo appears to be adapted from the Italian design for Colline. The Italian Musetta is less recognisable here – the only direct resemblance is in the luxurious feathered hat.

It is worth considering certain details of the Russian Rodolfo's costume that clearly deviate from the original Italian sketch. In the words of one reviewer, «despite the severe cold» the poet walks about the Latin Quarter «in a green tailcoat, decorated for some reason with a yellow patch about 14 inches in size»<sup>11</sup> (emphasis in original).<sup>12</sup> Presumably this patch was on

<sup>9</sup> Marcello was subsequently also sung by Joachim Tartakov.

<sup>10</sup> Konstantin Matveyevich Ivanov (1859-1916) was a set designer and teacher. From the 1880s to the 1900s, he was the set designer at the Saint Petersburg Imperial Theatres. He was involved with the designs for the première of Tchaikovsky's *Queen of Spades* at the Mariinsky Theatre in 1890, but for the most part designed sets for ballets including *La Bayadère*, *Sleeping Beauty*, *Raymonda*, and others. Evgeniy Petrovich Ponomarev (1852-1906) was a painter and librettist. From 1887 to the end of his life he served the Saint Petersburg Directorate of Imperial Theatres, specialising in costume design. He was involved in productions of operas including *Aida*, *The Queen of Spades*, and *Fidelio*, and ballets including *La Bayadère*, *The Pharaoh's Daughter*, *Coppélia*, *Le Corsaire*, *Swan Lake*, *La Sylphide*, *The Nutcracker*, and others.

<sup>11</sup> *Translator's note*: the original Russian word used by the critic is *poluarshinnoy* [полуаршинную], literally meaning «half an arshin». An «arshin» is a measurement corresponding to about seven meters.

<sup>12</sup> ИСАИЯ КНОРОЗОВСКИЙ, «*Bogema*», «Teatr i iskusstvo», 9, 27 February 1900, p. 188. Isaiah Moiseyevich Knorozovskiy (1858-1914) was a music critic and lawyer. He was the head music editor of the Saint Petersburg journal «Teatr i iskusstvo» from 1897 to 1903.



Fig. 1-4. Stage set for Act I; Costumes for Mimi, Rodolfo, and Musetta. Premiere of *La bohème* at the Mariinsky Theatre (1900). From *Yezhegodnik imperatorskikh teatrov. Sezon 1899-1900*, ed. Sergei Dagleiv, Saint Petersburg, Publishing House of the Directorate of Imperial Theatres, 1900, pp. 147-150.

the back of the coat, since it cannot be seen in the photograph. This indicator of poverty in Rodolfo's clothing is to be expected: the destitution of the Latin Quarter's inhabitants was emphasised from the very first productions of *La bohème* in Russia, as it would be for at least a century. Before the Revolution, these markers symbolised a disordered, antisocial, buffoonish way of life, but after the Revolution they came to represent the pride and dignity of youthful intellectuals who opted for freedom and poverty instead of growing rich in the service of the bourgeoisie. As an interesting aside, it is worth noting that amongst the audience for the Musical Drama Theatre performance of Puccini's *La bohème* in 1914 were some genuine

representatives of contemporary Russian 'Bohemian' society, including a Futurist woman 'in a green wig'.<sup>13</sup>

Neither Zabela-Vrubel', nor any other, famous soloist could save *La bohème* from being torn apart by the critics. The majority of the reviews were abusive, as is evident from the following summary of critical responses to the Saint Petersburg premieres of 1898 and 1900. Let us begin with a brief statement from the music critic Isaiah Knorozovskiy, who was both a Wagnerite and a defender of the New Russian School. Knorozovskiy was of the opinion that *La bohème* was a «feeble, weedy, hideous» work.<sup>14</sup> He offered the following detailed evaluation of Puccini and his opera:

I must confess that of all the latest Italian celebrities involved in the operatic world (generally speaking, all pretty dubious), Puccini is undoubtedly the most paltry and talentless. By comparison, Mascagni, for example, is a real genius, and Puccini steals from this genius with a zeal that would be put to better use elsewhere.

Contrary to the established reputation of Italian composers as melodists par excellence, Puccini suffers from a complete lack of melodic creativity. Nowhere over the course of the whole opera, can one find a single jolly melody that is in any way memorable, and if fragments of melodic phrases flicker here and there, they always seem like something you have heard many times before. In an attempt to cover up his melodic mediocrity, Puccini has carefully draped a toga of innovation around himself. An insubstantial little motif is enveloped in a complex fabric of orchestral accompaniment, then interrupted (supposedly for some high artistic reason) by a recitative, squeezed into a patchwork mosaic of «continuous melody», and all this chaotic mixture coalesces into some kind of formless mass from which it is hard to distinguish any kind of coherent musical thought. A more positively meagre and unartistic style we have never encountered. Puccini's orchestration is fairly elaborate, and apparently aspires to the loftiest of intentions. But for all its relative complexity, it lacks a distinctive identity and [...] serves only to distract attention from the mediocre vocal writing.<sup>15</sup>

«What would we say», another reviewer wrote, «if in a drama we could applaud one single individual verse, just one phrase! Well in contemporary opera, this is possible! [...] For such a phrase, for example, the public warm-

---

<sup>13</sup> BAZILEVSKIY VAS., *Peterburgskie étyudi*, «Rampa i zhizn'», 5, 2 February 1914, p. 15. Vasiliy Yakovlevich Bogucharskiy (1860-1915), who often wrote under the pseudonym 'Bazilevskiy Vas.', was a writer, publicist, diplomat, and a military and public figure. From 1884 he was known for being a member of Narodnaya Volya (People's Will) and (later) a Marxist. From 1913 to the end of his life, he headed the cultural history section of the Saint Petersburg journal «Sovremennik» (The Contemporary).

<sup>14</sup> KNOROZOVSKIY, «*Bogema*», p. 187.

<sup>15</sup> ISAIAH KNOROZOVSKIY, *Russkaya chastnaya opera*, «Teatr i iskusstvo», 10, 1898, p. 202.

ly applauds Caruso and Figner». <sup>16</sup> If we attempt to listen to this music with the ears of people who a few years previously were present at the first performances of *The Queen of Spades*, *Iolanta*, *Sadko*, and *The Tsar's Bride*, then we can to a certain extent understand their criticism of Puccini's fragmented and eclectic style.

In these critiques directed at Puccini one finds language typical of texts against 'modernism' – a phenomenon that was generally condemned in Russian academic music circles around the turn of the century. At the time of the Russian premiere of *La bohème*, the term 'modernism' was associated with, for example, the music of Richard Strauss. <sup>17</sup> Manifestations of 'modernism' that might be considered characteristic of *La bohème* include a reliance on short motifs, abrupt changes in texture and movement (for example, at the beginning of Acts I and IV), and harmonic language (in particular, the repeated use of parallel fifths). In this sense, it is understandable why, in his early review, Knorozovskiy expressed a preference for Mascagni, whose music is simpler and more in keeping with traditional notions of operatic style.

Continuing our exploration of the first Russian reviews of Puccini's operas, we find that it was not only the music but also the plot that angered Russian critics. From the point of view of traditional patriarchal morality, the escapades of these young Frenchmen and the love story between Mimi and Rodolfo seemed, to put it mildly, dubious. This contempt is evident in descriptions of the lifestyle and behaviour of the opera's characters: «The colourless music is matched by the utterly boring libretto, full of the most hilarious curiosities. The plot boils down to the depiction of the everyday lives of the inhabitants of the Latin Quarter». <sup>18</sup>

This is by no means a carefree family of talented young people whose artistic nature has rendered them indifferent to the trivialities of real life. There is no se-

---

<sup>16</sup> *Muzikal'niye nabroski*, «Novoye vremya», No. 8615, 21 February/5 March 1900, p. 2. The newspaper refers to Caruso's return to the St. Petersburg stage for three performances of *La bohème* (premiere on 17 January 1900).

<sup>17</sup> The following statements concerning Strauss's music are typical of articles appearing in the «Russkaya muzikal'naya gazeta» (Russian Musical Gazette): «In [Strauss's music] one finds an unimaginable amount of noise, crashing, lots of little motifs jumbled up, lots of counterpoint – and for all that, so little in the way of beauty and artistry», anonymous, (*Kontserti Khronika. Sankt-Peterburg*), *ivi*, No. 3, 1901, column 85; «Strauss goes beyond the scope of the musically beautiful in order to fully realise his ideas. One can find places where harmonies are piled up on one another [...]. [In *Ein Heldenleben*] trumpets play chromatic scales in parallel fifths for several bars. One also finds a similar use of parallel fifths in *Guntram* [...]. Of course, such a violation of established musical conventions – their 're-evaluation', so to speak – will generate more than a few opponents», SENILOV, *Rikh. Shtraus (Sovremenniye muzikal'niye deyatel'i)*, *ivi*, No. 6, 1901, column 172.

<sup>18</sup> KNOROZOVSKIY, *Russkaya chastnaya opera*, p. 202.

rious aspiration whatsoever. The painter, Marcello, gets no further than painting pub signs, and the musician, Schaunard, gives his music lessons to a parrot. [...]. This is simply a rabble of do-nothings who live hand-to-mouth whenever there's no prospect of a free party. They are not choosy about their means — when the landlord comes to collect their rent, they fob him off with downright blackmail.<sup>19</sup>

As for the love story between Mimì and Rodolfo: «into this garret, occupied by the unsuccessful poet, artist, musician, and philosopher, comes Mimì, a dressmaker whose candle has been blown out by the wind on the stairs. It so happens that the candle in the garret has also gone out. In the dark the poet and the dressmaker search around on the floor for a key».<sup>20</sup> «Rodolfo quickly finds the key, but hides it from Mimì: it suits him better to fool around in the dark».<sup>21</sup> «Need I add that [...] on the floor in the dark, romance blossoms».<sup>22</sup>

Act II, the most striking in terms of staging, was received by the Russian public with great interest. But here too, grounds for criticism were found:

Christmas Eve. A crowd is milling around, and in its midst, Rodolfo is with Mimì and the rest of the gang. With pretensions to Realism, the librettists try to present us with a genre painting. But there is little of everyday life here, and too many incongruities. Our venerable company order the finest wine and the best food without being remotely embarrassed about the fact that they have not a penny<sup>23</sup> between them. Fortunately, an old friend of Marcello's [Musetta] shows up in the café [...] with her rich patron Alcindoro [...]. Annoyed that nobody is paying attention to her (although, according to the libretto, nobody does anything but talk about her and her appearance), she makes a scene [...]. When Alcindoro returns, neither Musetta nor the rest of the company are still there, and the waiter presents him with the full bill.<sup>24</sup>

The description continues: «By Act III Mimì has already grown bored of the poet, and the couple drift apart. Yet in Act IV, Mimì, having also had the time to acquire a rich admirer, returns to the garret to die melodramatically in the poet's embrace».<sup>25</sup> The comparison of Mimì's demise with the last moments of Violetta is also characteristic: «Her last minutes have come

---

<sup>19</sup> KNOROZOVSKIY, «*Bogema*», pp. 187-188.

<sup>20</sup> KNOROZOVSKIY, *Russkaya chastnaya opera*, p. 202.

<sup>21</sup> KNOROZOVSKIY, «*Bogema*», p. 188.

<sup>22</sup> KNOROZOVSKIY, *Russkaya chastnaya opera*, p. 202.

<sup>23</sup> Translator's note: The original Russian word used by the critic is 'алтын' (*altin*), which refers to an obsolete historical currency worth about three kopeks.

<sup>24</sup> KNOROZOVSKIY, «*Bogema*», p. 188.

<sup>25</sup> KNOROZOVSKIY, *Russkaya chastnaya opera*, p. 202.

and she dies quietly, serenely, much like in *La traviata*.<sup>26</sup> In conclusion, the reviewer ironically observes that many inveterate opponents of Musorgsky listened to *La bohème* «not without pleasure», finding it «an interesting and moving portrayal of the love affairs between mischievous and frivolous individuals».<sup>27</sup>

The reviews did find some room for praise. Most of this was directed at the orchestra («fully euphonious», «subtly nuanced»), particularly at the Mariinsky Theatre, where ‘up to 50 rehearsals’ were held in preparation for the premiere.<sup>28</sup> Another positive feature of *La bohème* was the effect of the vocal ensemble at the best moments of ‘emotional lyricism’. One critic suggested that

the artists – the main ones at least – were very satisfied with their roles, finding them interesting and advantageous. They received no small amount of applause, so the roles must be good. In any case, the Mariinsky production of *La bohème* was strongly supported by the care and attention of the artists involved.<sup>29</sup>

Of the individual performers, particular praise was given to Adela Bol’ska (who took over Mimì from Medea Figner at the Mariinsky), who managed to bring to «the role of the *grisette* a sense of grace and coquetishness, [...] elegance and poetry. The lovely rounded tone of her chest voice sounded so soulful and beautiful».<sup>30</sup> A characteristically Russian train of thought can be detected in another response to Bol’ska’s performance. Though critical of the singer for her lack of lightheartedness and coquetishness on stage during the first act, the author nonetheless highlighted the positive impression she made during the death scene, «where the artist skilfully brought out the transformation of a frivolous *grisette* into a loving, suffering woman».<sup>31</sup> Critics also noted this emphasis on suffering and the lack of *joie-de-vivre* in other performers in the production – something to which we shall return to in due course.

In contrast to Bol’ska’s Mimì, Yevgeniya Mravina’s portrayal of Musetta did not garner much sympathy from the reviewers. In the words of one critic, she «raged and raved as though possessed by a violent delirium».<sup>32</sup> As we shall see, the eccentric portrayal of the «promiscuous» and «broken»

---

<sup>26</sup> KNOROZOVSKIY, «Bogema», p. 188.

<sup>27</sup> Muzikal’niye nabroski, p. 2.

<sup>28</sup> KNOROZOVSKIY, *Russkaya chastnaya opera*, p. 201; Id., «Bogema», p. 188.

<sup>29</sup> Muzikal’niye nabroski, p. 2.

<sup>30</sup> KNOROZOVSKIY, «Bogema», p. 188.

<sup>31</sup> Muzikal’niye nabroski, p. 2.

<sup>32</sup> KNOROZOVSKIY, «Bogema», p. 188.

Musetta, whose behaviour did not accord with traditional Russian attitudes concerning women, was a perennial bugbear of Russian critics. Plots featuring women of easy virtue in Russian literature, as a rule, were focused on the Biblical stereotype of Mary Magdalen. In this sense, the portrayal of Mimi's suffering and death was far more aligned with the worldview and expectations of the public. Musetta aroused the anger of critics both before the Revolution and during Soviet times.

The reader may notice that the majority of the quotations cited above are from the same critic, Isiah Knorozovskiy, but other accounts confirm his negative opinion. Cesar Cui, whose operas were performed alongside *La bohème* by the Russian Private Opera during this period, openly expressed his view in a letter to Savva Mamontov:

*La bohème?* Everyday scenes constituting a vinaigrette of miserable little phrases mechanically blended together. Expressive scenes give way every five minutes in to screeching on high notes and disorder in the orchestra. Everything is stamped with impudence and crudity. But for all this, Puccini is a talented, spirited man and it goes without saying that there are exceptions in *La bohème*. But I think that you, Savva Ivanovich, are more affected by the plot and the performance than by the music itself. I could be wrong, however.<sup>33</sup>

Anton Arensky also made some caustically negative remarks about *La bohème*. In a letter to the publisher Jurgenson, he spoke of another refusal to stage his opera *Dalibor* at the Imperial Theatre in favour of *La bohème*: «His Majesty the Emperor did not decree that *Dalibor* should be staged, [...] but instead ordered a production of Puccini's *La bohème*, which I cannot stand».<sup>34</sup> As for Arensky's suggestion that the Emperor personally ordered the production of *La bohème*, it so happened that Nikolas II was one of the few who reacted favourably to the opera's premiere at the Mariinsky Theatre. On 16 February 1900, he wrote in his diary: «We had dinner at 7 and afterwards set off to see the new op[era] *La bohème* by Puccini. Beautiful, but so sad!»<sup>35</sup>

In all probability the feelings of the general public were in tune with those of the Emperor Nicholas. In any case, the fact remains that Puccini's opera quickly spread not only through the capital cities but also into the provinces. During the first decade of the twentieth century, in addition to Moscow and Saint Petersburg *La bohème* was performed in Odessa, Tbilisi, Kharkov, Rostov-on-Don, Warsaw (then part of the Russian Empire), Zhit-

<sup>33</sup> Letter dated 23 January 1899 (RGALI, f. 799, Op. 1, yed. khr. 147, L. 2ob).

<sup>34</sup> 30 April 1899 (RGALI, f. 931, Op. 1, yed. khr. 4, L. 15ob—16).

<sup>35</sup> *Dnevnik Imperatora Nikolaya II, 1894-1919* ed. Sergey Vladimirovich Mironenko, Moscow, Rosspen, 2011, Vol. I, 1894-1904, p. 519.

omir, Nizhny Novgorod, Kislovodsk, Kazan', Perm, Kiev, Irkutsk, Blagoveshchensk, and other cities.<sup>36</sup> Further testimony to *La bohème's* popularity is a 1910 transcription of fragments from Rodolfo's Act I arias for an orchestra of domras and balalaikas by an arranger named Barankiy.<sup>37</sup> These scores are held at the Russian State Archive for Literature and Art (RGALI) in Moscow (see Fig. 5).

The other arrangements of popular compositions collected together in this same folder help to contextualise the way in which Puccini's music was perceived. These include *Valse bluette* by Riccardo Drigo, *Autumn Dream* by Archibald Joyce, *In the Church* from Pyotr Il'ich Tchaikovsky's *Children's Album*, the *Infantry March* of the Izmaylovsky Regiment (with a melody derived from Gioachino Rossini), and other such pieces.

The next notable event in the history of *La bohème* in Russia was the premiere at the Bolshoi Theatre in Moscow on 19 January 1911. On this occasion, the set were based on sketches by Konstantin Korovin (Tavv. VI a-b).<sup>38</sup> The well-known tenor Leonid Sobinov took the role of Rodolfo and also directed the production (for the only time in his life).<sup>39</sup> Singing alongside Sobinov in the role of Mimì was the young Antonina Nezhdanova. Plans to feature Chaliapin in the new production at the Bolshoi were announced by the Moscow magazine «Rampa i zhizn'». <sup>40</sup> However, the plans were not realised on this occasion: no documentary evidence for Chaliapin's participation in the role of Colline has been discovered; in the first perfor-

<sup>36</sup> See *Istoriya russkoy muziki*, ed. Ol'ga Levashova, Moscow, Yaziki slavyanskikh kul'tur, 2011, T. 10 V: 1890-1917.

<sup>37</sup> The surname Baranskiy and the date 10 November 1910 appear at the end of the score (RGALI, f. 2767, Op. 1, yed. khr. 586, L. 10ob).

<sup>38</sup> Konstantin Alekseyevich Korovin (1861-1939) was an artist, teacher, and writer. He was involved in designing the Russian Pavilion at the 1900 Paris Exposition. He worked as a designer for Mamontov's operatic enterprise from 1885. Between 1899 and 1919 he worked as a designer for the Directorate of Imperial Theatres in Moscow (from 1910 to 1919 he was the head-designer and artistic advisor). He also worked with the Mariinsky Theatre, and theatres in Paris, Turin, London, and Copenhagen, amongst others. He emigrated to France in 1922. It is worth noting that set designs based on Korovin's sketches were used in Russian productions of *La bohème* until the second half of the 20<sup>th</sup> century. This is confirmed by a review of the opera's revival at the Leningrad Maliy State Opera House in 1960: «*La bohème's* stage history goes back over 60 years [...]. Fifty years ago it was performed at the Bolshoi Theatre in Moscow with wonderful set designs by K. A. Korovin. These designs have been carefully preserved for the past half century. They have now been transferred to the Maliy Opera House, which, after a twelve-year hiatus, will tomorrow revive *La bohème*». «*Bogema*» na stsene Malogo opernogo teatra, «Vecherniy Leningrad», 309/4621, 29 December 1960, p. 3.

<sup>39</sup> Some cautious remarks in the reviews suggested that in reality, the production was directed by Vasily Petrovich Shkafer, who was credited as the co-director. See S., «*Bogema*», «Russkoye slovo», 15, 20 January/2 February 1911, p. 4.

<sup>40</sup> Moscow, «Rampa i zhizn'», 34, 22 August 1910, p. 556.

9  
35

*Andante Lento* 52.  
*Lopus (Domra)*

*borlita* "Dze Altun  
op. 14 Quartet

1. *Domra*  
 2. *Balalaika*  
 3. *Domra*  
 4. *Balalaika*  
 5. *Domra*  
 6. *Balalaika*  
 7. *Domra*  
 8. *Balalaika*  
 9. *Domra*  
 10. *Balalaika*  
 11. *Domra*  
 12. *Balalaika*  
 13. *Domra*  
 14. *Balalaika*  
 15. *Domra*  
 16. *Balalaika*  
 17. *Domra*  
 18. *Balalaika*  
 19. *Domra*  
 20. *Balalaika*  
 21. *Domra*  
 22. *Balalaika*  
 23. *Domra*  
 24. *Balalaika*  
 25. *Domra*  
 26. *Balalaika*  
 27. *Domra*  
 28. *Balalaika*  
 29. *Domra*  
 30. *Balalaika*  
 31. *Domra*  
 32. *Balalaika*  
 33. *Domra*  
 34. *Balalaika*  
 35. *Domra*  
 36. *Balalaika*  
 37. *Domra*  
 38. *Balalaika*  
 39. *Domra*  
 40. *Balalaika*  
 41. *Domra*  
 42. *Balalaika*  
 43. *Domra*  
 44. *Balalaika*  
 45. *Domra*  
 46. *Balalaika*  
 47. *Domra*  
 48. *Balalaika*  
 49. *Domra*  
 50. *Balalaika*  
 51. *Domra*  
 52. *Balalaika*  
 53. *Domra*  
 54. *Balalaika*  
 55. *Domra*  
 56. *Balalaika*  
 57. *Domra*  
 58. *Balalaika*  
 59. *Domra*  
 60. *Balalaika*  
 61. *Domra*  
 62. *Balalaika*  
 63. *Domra*  
 64. *Balalaika*  
 65. *Domra*  
 66. *Balalaika*  
 67. *Domra*  
 68. *Balalaika*  
 69. *Domra*  
 70. *Balalaika*  
 71. *Domra*  
 72. *Balalaika*  
 73. *Domra*  
 74. *Balalaika*  
 75. *Domra*  
 76. *Balalaika*  
 77. *Domra*  
 78. *Balalaika*  
 79. *Domra*  
 80. *Balalaika*  
 81. *Domra*  
 82. *Balalaika*  
 83. *Domra*  
 84. *Balalaika*  
 85. *Domra*  
 86. *Balalaika*  
 87. *Domra*  
 88. *Balalaika*  
 89. *Domra*  
 90. *Balalaika*  
 91. *Domra*  
 92. *Balalaika*  
 93. *Domra*  
 94. *Balalaika*  
 95. *Domra*  
 96. *Balalaika*  
 97. *Domra*  
 98. *Balalaika*  
 99. *Domra*  
 100. *Balalaika*

Fig. 5. Transcription of fragments from Rodolfo's Act I arias for domra and balalaika orchestra. Held at RGALI, f. 2767, Op. 1, yed. khr. 586, L. 9.



Fig. 6. Antonina Nezhdanova as Mimì. Bolshoi Theatre Museum.

mances the role was performed by Vasiliy Petrov. Despite the line-up of Bolshoi Theatre stars on the bill, the production was not a success, and ran for only six performances.<sup>41</sup>

This said, Antonina Nezhdanova's performance as Mimì was a landmark in the history of *La bohème* in Russia (see Fig. 6). Her interpretation of the role reflected something intuitively and innately Russian that survived in one form or another as part of the Russian Mimì over the course of the century. In the words of one critic, Nezhdanova's Mimì was too «innocent, idealised, un-Parisian», and bewitching «with her crystal-clear voice». <sup>42</sup> But of particular importance was that Nezhdanova's Mimì already «appeared to be dying» in the first act.<sup>43</sup>

The development of the role is described in detail by the singer herself in her memoirs. According to Nezhdanova, she created the role with the guidance of the famous Russian actor Mariya Yermolova: «From her first appearance on stage, Mimì should immediately convey to the audience that she is gravely ill through a look of suffering clearly visible on her face and in her eyes, and over the course of the first act (the typical coquet-

<sup>41</sup> Information provided by staff at the Bolshoi Theatre Museum. This production was subsequently revived during the Soviet era with a new cast, as discussed below.

<sup>42</sup> Yu. E. [Yuly Engel'], *Teatr i muzika: «Bogema» Puchchini (Bol'shoi teatr)*, «Russkiye vedomosti», 16, 21 January 1911, p. 5. Yuliy Dmitriyevich Engel' (1868–1927) was a music critic, teacher, composer, and an active figure in the Society for Jewish Folk Music (Saint Petersburg). He studied under Sergey Taneyev and Mikhail Ippolitov-Ivanov. Between 1899 and 1918 he was editor and writer for the music section of the Moscow paper «Russkiye vedomosti». He was also the translator and editor of the first Russian-language edition of Hugo Riemann's musical dictionary (1901–1904), and compiled and edited a number of other encyclopaedic publications. From 1924 to the end of his life he lived in Tel Aviv.

<sup>43</sup> Yu. B. [Yury Belyayev], *Zametki ob opera. «Bogema» v Bol'shom teatre. «Chio-chio-san» u Zimina, «Rampa i zhizn'»*, 5, 30 January 1911, p. 6. Yury Dmitriyevich Belyayev (1876–1917) was a painter, dramaturge, and theatre critic. He worked for the journals «Teatr i iskusstvo» and «Rampa i zhizn'», and the newspapers «Rossiya», «Peterburgsky dnevnik teatrala» and «Novoye vremya», amongst others.

tishness and finesse of French girls notwithstanding), she should keep this expression of suffering on her face». The singer even inhabited the role at home, frightening loved ones with her «appearance of painful suffering». <sup>44</sup> On seeing her in the street, acquaintances called her parents on the phone to ask about her health. Nezhdanova specially learnt how to enact frenzy and crying fits and, by her own admission, became very successful at it. On hearing Rodolfo utter the words «Mimi è tanto malata» (Act III), Nezhdanova «began to cry aloud» from her hiding place behind the trees, which made a huge impression. <sup>45</sup>

In the 1910s critics continued to assess Puccini's work as a manifestation of decadence and modernism. In response to the Bolshoi première of 1911, Yuly Engel' named Puccini the «King of Epigones» in a country where the «old lions of opera» were dying out: «Puccini is the King of Epigones, but a king all the same. Like a good Italian, he appeals to the masses and knows what they want from the theatre: a little something to watch, a little something to listen to, and a little something to move them. And he gives them all of it». <sup>46</sup> Engel then expanded on this proposition:

What do you want to see? A number of multi-coloured sketches drawn from the lives of proletarian artists, kindling fires with their poems and employing their paint brushes to daub pub signs; a whirlpool of Parisian boulevards, a festive crowd (Act II), workers (Act IV), <sup>47</sup> and trifling scenes of everyday life (Benoît, custom houses etc.). What do you want to hear? Oh, here Puccini really knows how to please. And no wonder – this is a true Italian who knows all about melody, how to write one skilfully for the singer, flavour it deliciously with the orchestra, and serve it up to the listener temptingly warm. Do you want to be moved? Well here's a moving love story about a flowery poet and a poetic flower-girl, their forced separation (though no one knows why), and Mimi's death from consumption; about the kindest heart of the «ruined but delightful creature» <sup>48</sup> Musetta; and the selflessness of friends who are prepared to give their only cloak to their comrade. And none of this done crudely, nor with a ubiquitous «premeditated intention», but sincerely, with the faith and love of a person in his element, ardently giving himself over to it, carried away and capable of carrying away others with the heroes he has painted». <sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> ANTONINA V. NEZHĐANOVA, *Vospominaniya. Stat'i. Iz zapisnikh knizhek'* in A. V. Nezhdanova. *Materiali i issledovaniya*, ed. Vera Andreyevna Vasina-Grossman, Moscow, Iskusstvo, 1967, p. 102.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>46</sup> YU. YE., *Teatr i muzika*, p. 5.

<sup>47</sup> Probably a mistake since this seems to refer to Act III.

<sup>48</sup> The quotation is from Aleksandr Pushkin's short tragedy, *Pir vo vremya chumy* (*A Feast in Time of Plague*, 1830), which has become a common phrase in Russian. Its meaning typically relates to the image of the fallen women, evoking pity and sympathy.

<sup>49</sup> YU. YE., *Teatr i muzika*, p. 5.

In his discussion of the music of *La bohème*, Engel' adheres to the same line of thought as turn-of-the century critics quoted above, describing Puccini as «the master of isolated bursts [of lyricism], and of stringing together episodes, scraps, mosaics». He perceives the absence of heroic figures (typical of Verdi's operas) as a marker of decline in Puccini, as well as in Mascagni and Leoncavallo. In this sense, the defining characteristic of *La bohème* for Engel' and others was its «melodrama». In terms of musical details, «modernism» was most often detected in the sequence of parallel chords in the trumpets at the start of Act II, and their echo in the staccato fifths in the flute and harp at the start of Act III. As such, in the collective opinion of Russian critics, Puccini had established himself as a modernist, whose music suffered from a disease common to all art at the turn of the century, the symptoms of which included a fragmented, superficial, and degenerate style.

All the same, the tone of discussions about Puccini and his opera gradually warmed. Between 1914 and 1915 remarks began to appear expressing nostalgia for Paris, the Latin Quarter at Christmas, and the romanticism of Bohemian life. This is evident in the reviews of *La bohème*'s premiere at the Saint Petersburg Theatre of Musical Drama in 1914 and its revival at the Mariinsky Theatre in 1915.<sup>50</sup> «The distinctive romanticism of the Latin Quarter in the good old days» was now described as «wonderful», while the «Puccini-esque melos»<sup>51</sup> and «delightful lyricism»<sup>52</sup> were a source of pleasure. The composer was still habitually reproached, though, for the «musical chaos of the second act with its ugly jerkiness and harmonies».<sup>53</sup>

The turmoil of the war transformed the perception of *La bohème*. Its scenes of everyday life and the «sharp, garish colours»<sup>54</sup> that had previously seemed so crude and tasteless began to be perceived as acceptable, and in the abrupt shifts from childishness to tragedy critics and audiences saw contrasts that were true to life.

---

<sup>50</sup> In addition to marking the successful return of Bol'ska in the role of Mimì, this production is also notable for the participation of Igor' Stravinsky's younger brother, bass-baritone Gury Stravinsky, in the role of Schaunard. He died two years later at the Southern front during the First World War.

<sup>51</sup> R. [S. B. Rezovskiy], *Muzikal'noy drame*, «Den'», 475/33, 3 February 1914, p. 3.

<sup>52</sup> A. K-v. [A. N. Rimsky-Korsakov], *Vozobnovleniye «Bogema» v Mariiinskom teatre*, «Birzheviye vedomosti: utrennyy vipusk», 14789, 17/30 April 1915, p. 6. Andrey Nikolayevich Rimsky-Korsakov (1878-1940) was a musicologist, music critic, and teacher. He was the son and pupil of the composer Nikolay Rimsky-Korsakov. Between 1915 and 1917 he was the editor and publisher of the journal «Muzikal'nyy sovremennik». He also worked for the journals «Apollon», «Russkaya misl'», «Severniiye zapiski», and the newspapers «Russkaya molva», «Birzheviye vedomosti», and others.

<sup>53</sup> *Ivi.*

<sup>54</sup> *Ivi.*

2. THE SOVIET *LA BOHÈME*: AN APOLOGIA FOR POVERTY AND AN ENDURING LOVE FOR LIFE

After the Revolution *La bohème*, together with *Tosca* and *Cio-Cio-San* [*Madama Butterfly*], became part of the standard repertoire of most Soviet theatres. On 21 October 1917, a few days before the October Revolution, it was staged at the Theatre of Soviet Workers' Deputies in Moscow (formerly the Zimin Opera Theatre). In this production, the part of Mimì was sung by the renowned soprano Nina Koshetz. On 22 January 1922 Leonid Sobinov's production was revived at the Bolshoi («Novy teatr»), this time with Elena Katulskaya as Mimì, Valeriya Barsova as Musetta, Sergey Yudin (and subsequently Ivan Kozlovskiy) as Rodolfo, and Anatoliy Mineyev as Marcello. During the 1920s and 1930s *La bohème* was also staged at the Moscow Opera Studio under the direction of Konstantin Stanislavski (1927), the Petrograd/Leningrad State Academic Mal'iy Opera Theatre (MALEGOT, 1921, 1923, 1931), and at opera houses in Baku (1926, 1927),<sup>55</sup> Tashkent (1934), Tbilisi (1930?), Kharkov (1924), and Yerevan (1936).<sup>56</sup> This intense circulation of *La bohème* persisted throughout the Soviet period.<sup>57</sup>

In 1929 *La bohème*'s legitimacy on the Soviet stage was confirmed by the publication of the Narkompros *Repertoire Index*, according to which the opera was to be considered «a completely ideologically acceptable work, unequivocally approved for widespread production».<sup>58</sup> *Tosca* and *La fanciulla del West* were also approved in this manner, though *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut* and *Edgar* fared poorly with the Soviet censors, being judged «controversial and dubious» from an ideological standpoint.<sup>59</sup> Although later responses to Puccini's operas in the USSR were somewhat varied, *La*

<sup>55</sup> The production of *La bohème* on 2 January 1925 at the Bolshoi State Theatre of Baku was dedicated to the memory of Giacomo Puccini.

<sup>56</sup> The years given in parentheses are of premieres and revivals.

<sup>57</sup> Consider the following statistics compiled from the Central Scientific Library of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation (Moscow): premieres and revivals of Puccini's *La bohème* took place at opera houses during the late 1940s in Alma-Ata, Baku, Yerevan, Leningrad (MALEGOT), and Tbilisi; during the 1950s in Kiev, Kuyb'shev (Samara), and Moscow (Bolshoi Theatre); during the 1960s in Alma-Ata, Voronezh, Kazan', Kaunas, Leningrad (MALEGOT), Minsk, Novosibirsk, Sverdlovsk, and Tallinn; during the 1970s in Gor'ky, Donetsk, Chisinau, Leningrad (MALEGOT), Moscow (Stanislavski and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre), and Ufa; during the 1980s in Dushanbe, Kazan', Kiev, and Odessa; and during the 1990s in Moscow (Bolshoi Theatre and the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theatre), and so on.

<sup>58</sup> YEKATERINA VLASOVA, *1948 god v sovetskoy muzike*, Moscow, Klassika-XXI, 2010, pp. 54-79: 47. This index was updated and reprinted in 1931, 1932, and in the 1950s. On the reception of Puccini's operas in the early Soviet period, see MARINA RAKU, *Muzikal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi*, Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2014, pp. 127-129.

<sup>59</sup> VLASOVA, *1948 god v sovetskoy muzike*.

*bohème*, *Tosca*, and *Madama Butterfly* maintained their position as either fully or conditionally approved operas. Other works by Puccini were less fortunate. For example, *Manon Lescaut* had «fallen out» of the *Repertoire Index* by 1931, and ceased to exist for the Soviet public until 1950. *Turandot* was staged a few times in the USSR during the 1920s and early 1930s, including at the Bolshoi Filial (1931). In 1934 it was recognised as acceptable for performance on the Soviet stage, though it remained unpopular in the USSR until its production in Moscow as part of La Scala's tour in 1964.

The most striking moment of *La bohème*'s history in Russia during the first post-revolutionary decade was its premiere at the Opera Studio under the direction of Konstantin Stanislavski on 12 April 1927. Thanks to a detailed account of Stanislavski's statements recorded by his student, Pavel Rumyantsev,<sup>60</sup> we have a wealth of material transmitting his interpretation of *La bohème* down to the smallest detail. Stanislavski explained his choice of *La bohème* for his own theatre thus:

Puccini was not only a musician, but also an exceptional director. He had an emotional connection with the stage. In his works, music merges closely with words, and together these constitute, as it were, a compact mass. Puccini was a deeply theatrical person, which makes his works so valuable.<sup>61</sup>

While generally following the composer and librettist, Stanislavski also made some changes to what was taking place on stage. Most important, he moved the action to modern-day Paris. The interior of the garret also underwent some changes, since the original version in the libretto seemed too bourgeois – according to Stanislavski (as reported by Rumyantsev), the Italian authors aestheticised the 'Bohemian' lifestyle, and were frightened of «showing this 'carefree poverty' as it really is». <sup>62</sup> At the director's request, the fireplace, sideboard, bed,<sup>63</sup> and bookshelf were removed from the garret. The table – «small, elegant, gilded, of unknown origin» – was retained, but with one condition: «one of its legs has fallen off and been replaced by

---

<sup>60</sup> See RUMYANTSEV, *Stanislavskiy i opera*, pp. 272-340. Pavel Ivanovich Rumyantsev (1894-1962) was a singer (baritone), opera director, teacher, and theatre specialist. Between 1926 and 1938 he worked under the direction of Stanislavski.

<sup>61</sup> *Ivi*, 272. Consider also Sergey Prokofev's opinion on Puccini recounted in an article about *La bohème* by the prominent theatre critic Nikolay Malkov, who begins his review with the following recollection: «While composing *The Gambler*, S. Prokofev [...] once told me that, having got to know *La Bohème* in great detail, he clearly understood what stage music really was»; NIKOLAY MALKOV, «Bogema» [*Maliy operniy teatr*], «Rabochiy i teatr», No. 6, 1 March 1931, p. 17. Nikolay Petrovich Malkov (1882-1942) was a music critic and author of opera guides and popular brochures on music. He worked with «Russkaya muzikal'naya gazeta», and with the journals «Teatr i iskusstvo», «Zhizn' iskusstva», «Rabochiy i teatr», «Iskusstvo i zhizn'», and others.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>63</sup> The bed was replaced by an old torn sofa.

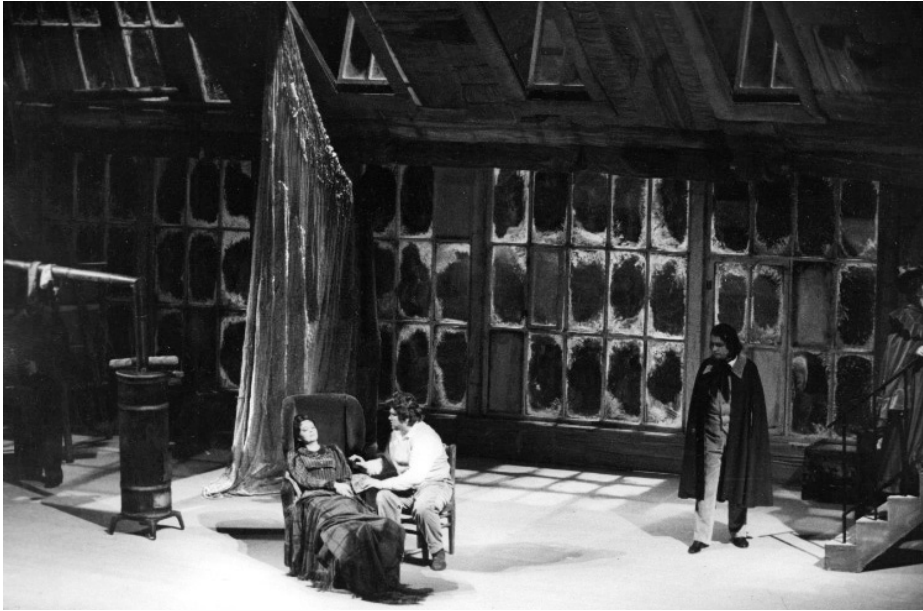


Fig. 7. Scene from Act IV of the 1996 Bolshoi Theatre production. Irina Bikulova as Mimi, Mikhail Agafonov as Rodolfo, and Dmitry Kanevskiy as Colline. Held at the Bolshoi Theatre Museum.

a hastily attached stick». <sup>64</sup> The room as a whole was intended to give the impression of an unstable structure: «The whole stage set [...] somewhat resembles a sloping house of cards with a large window through which one can see a panorama of Paris receding into the haze of the skyline».

Stanislavski justified his decision to remove the fireplace from the scene in particular detail:

The fireplace on stage is just so trite. [...] When it is lit, everything immediately becomes cosy and warm. We have absolutely no need for it. And since the action in our version takes place in modern Paris, a poor garret should have an iron stove, just like we have in Moscow. We'll replace the fireplace with a three-legged iron stove.

Thus, having replaced the fireplace, the iron stove (in Russian called a *Bourgeoisiska* [*burzhuyka*] due to its resemblance to a potbellied 'bourgeois' person) became a familiar component of the interior of this Parisian students' garret in all Soviet and Russian productions up to the productions at the Bolshoi Theatre in 1996 and the Mariinsky in 2001 (see Fig. 7).

<sup>64</sup> RUMYANTSEV, *Stanislavskiy i opera*, p. 275.

Further exploration of Stanislavski's ideas on *La bohème* deserves its own separate publication. The focus here is on those that identify him as a man of Russian (and Soviet) culture. The table below presents some of Stanislavski's comments on *La bohème's* libretto.

QUADRO PRIMO.

MARCELLO: «Già scricchiola, increspasi, muor!..»

Marcello, Rodolfo, and Colline stare at the flickering flames in the fireplace: «Freeze [...] and fix your gaze on the extinguished stove. Peer into it with the hope that it might still be lit. Life is cold, hungry, warmed only by some absurd chance and very faint hopes. These people try not to lose heart and desperately try to laugh at themselves, but sometimes their thoughts become grave and gloomy, though not for long».<sup>65</sup>

MIMI (*di fuori*): «Scusi».

RODOLFO: «Ed ora come faccio?..»

«Puccini marks five fermatas in this scene long enough for the performers to express their feelings.<sup>66</sup> [...] The whole scene is on a knife edge. Everyone breathes cautiously. A seagull has been dropped into his hands. He carries her tenderly».<sup>67</sup> Here in Stanislavski's description of Mimi fainting and Rodolfo's tenderness towards her during their first meeting there is an unexpected reference to Chekhov.

«Che gelida manina!»

Stanislavski poses the following question to the performer in the role of Rodolfo: «What is your task? [...] You're talking in a comradely, heartfelt manner. Mimi should also talk to you in this way. They're not yet lovers but friends who talk openly. Two sweet little faces smiling at each other».<sup>68</sup>

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>66</sup> In this scene there are five fermatas, though they do not appear in succession but each individually, thereby creating a caesura between each individual episode of the action. This emphasis on pauses is considered one of the trademark techniques associated with Stanislavski and his directing at the Moscow Art Theatre, here applied to opera. This is explored by David Rosen in his article *Stanislavsky's «La bohème» (1927)*, in which he makes the following observations: «Musetta's entrance in Act II exemplifies a characteristic of Stanislavsky's staging that can be traced back to the early Moscow Art Theater productions, to the point that they were satirized in Moscow cabarets: pauses. [...] The toast is interrupted by "an unexpected pause" brought about by Musetta's appearance, which "reduces the whole café to stunned immobility." Stanislavski requested that the pause be held: "This is a moment which must be fixed in the mind of the audience"; see DAVID B. ROSEN, *Stanislavsky's «La bohème» (1927)*, in *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, ed. Roberta Montemorra Marvin, Hilary Poriss, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 228-229.

<sup>67</sup> RUMYANTSEV, *Stanislavskiy i opera*, p. 293.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 297.

«O soave fanciulla, o dolce viso» «But here you invest and express everything you have, and you can even overact. Here, for a moment, the “truth of the passions”<sup>69</sup> which Pushkin spoke of should flare up. If you’ve prepared everything well and logically for this heightened moment, I’ll believe everything about your spiel, even the exaggerated gestures».<sup>70</sup>

## QUADRO SECONDO.

«What is the prevailing function of this whole act?» In answer to his own question, Stanislavski states: «It’s the “Honeymoon”. We see how a family is formed [...]. Now here’s the main thing – Mimi’s happiness. [...] Everything around you is pleasing and amusing now [...]. “I want a *kosinka*”—now just simply go and find one».<sup>71</sup> (In Stanislavski’s production Rodolfo gives Mimi a headscarf called a *kosinka* rather than the bonnet as stipulated in the libretto).<sup>72</sup> «And for you ‘Bohemians’, what’s the main thing here? [...] Your main disadvantage here is that it’s not yet Bohemian. It’s not fun! It’s a little fantasy. Amongst the artists in Paris there is continuous laughter. [...] Mimi is at the centre of attention. After Rodolfo solemnly introduces her, a cheerful joking performance begins [...]. First, a mock ceremonial blessing of the “newlyweds”, with exclamations in Latin, sprinkling of wine, drinking from a common cup, and other parodic jokes».<sup>73</sup>

MAR.: «Ch’io beva del tossico!.. Essa!» «Marcello is on his stool – an unapproachable demon on a crag».<sup>74</sup> (This description calls forth an

<sup>69</sup> The quotation is from Pushkin’s article *O narodnoy drame i drame «Marfa Posadnitsa»* (1830), which Stanislavski repeatedly cited. See ALEKSANDR PUSHKIN, *Polnoye sobraniye sochineniy v 17 tomakh*, Moscow, Voskresen’ye, 1996, Vol. 11 *Kritika i publitsistika*, p. 178.

<sup>70</sup> RUMYANTSEV, *Stanislavskiy i opera*, p. 302.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 310.

<sup>72</sup> Rosen explains that «Rodolfo’s gift to Mimi, for instance, is a scarf rather than a bonnet (“cuffietta”), a significant difference since in Puccini’s opera the gift is a *bonnet de nuit* (boudoir cap), an “eroticized love-token”». See ROSEN, *Stanislavsky’s «La Bohème»* (1927), p. 222. This observation is interesting and essentially correct. The Russian/Soviet public would not have understood such a gift to be erotic. It is also worth noting an inaccuracy in Rosen’s comments: in Stanislavski’s *La bohème*. Mimi is given a ‘*kosinka*’ (a type of triangular shawl/headscarf) rather than a ‘scarf’ (see RUMYANTSEV, *Stanislavskiy i opera*, pp. 306, 325, 335). The *kosinka* evoked completely different associations for the Soviet viewer – it was a traditional element of clothing for peasants, workers, merchants, nurses, and nuns. During the Soviet era, the red pioneer tie was based on the *kosinka*.

<sup>73</sup> *Ivi*, pp. 311-312.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 315.

MUSETTA: «Quando me'n  
vo' soletta per la via»

MAR.: «Se tu battessi alla  
mia porta, t'andrebbe il  
mio core ad aprir!»

QUADRO TERZO.

MUS.: «Ah! Se nel bicchiere  
sta il piacer»

MAR.: «Cos'è avvenuto?»

MIMI: «Rodolfo m'ama...»

QUADRO QUARTO.

ROD.: «O Mimì tu più non  
torni...»

MAR.: «Io non so come  
sia...»

association with Mikhail Vrubel's famous painting, *The Demon Seated*.)

«Sing whilst standing on a chair, but you need to make it look like you have some reason for standing on the chair. You can barely see Marcello [...]. But all the same, don't sing directly to him. You're a very subtle coquette. You mustn't be flustered or reserved, but piquant. Emphasise the rhythm with an eyebrow or a finger. Everything should be as if by accident, no one suspects a thing».<sup>75</sup>

To the performer in the role of Marcello, Stanislavski had this to say: «Don't just go for melodramatic Russian love. Be more carefree».<sup>76</sup>

«The music that opens the act paints a picture of dampness before dawn, an unpleasant, lonely life. From the trees shrouded in mist, heavy cold drops fall [...]. What will the dawn bring? We need a lamplighter to damp the street lamps. The shadows have been carousing. This is a sleepy drunkenness, really intoxicated, but decent (drunk not from vodka, but red wine). This drunkenness is in the legs, not the head».<sup>77</sup>

«Wherever Musetta happens to be, there is always an operetta».<sup>78</sup>

«Marcello sits, his legs dangling, mixing up paints and listening to Mimi. Confused, Mimi stands by his legs. She's wearing a ragged blanket, almost a beggar».<sup>79</sup>

«Sing as if you were keeping a secret from an old friend who's there in the same room as you. Sing like you did in the quartet from *Onegin*, when everything was sung in a whisper yet projected throughout the hall. This is where we need the consonants [to sound]. [...] Outside the window, dusk is gathering. The setting sun glows in the garret. It strengthens the melancholia that comes from memories, and makes these friends even more lonely».<sup>80</sup>

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 316.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 319-320.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 324.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 328.

- MAR.: «Duca, una lingua di pappagallo?» «“Here are your pheasants, my dear Duke”. [...] The “Bohemians” begin to lark about as if they were part of high society, becoming counts and princes. They desperately parody aristocratic manners. Now is the time for all sorts of farcical jokes, and they deftly perform a series of funny moves with their arms and legs in time with one another, resembling toy puppets». <sup>81</sup>
- COLLINE: «Ho fretta. Il Re m’aspetta...» «Here Colline is up to something – he’s all inflated with importance as he eats the final crust of bread. “I’m in a hurry, the King is expecting me”. [...] A game begins about a state secret of extreme importance, a conspiracy almost; someone’s even crawled under the table for the conspiracy. And when Colline unexpectedly blurts out “The King has asked me to join his Cabinet!”, everyone is delighted, and they all fall about laughing». <sup>82</sup>
- ROD. (*Coll’aiuto di Marcello porta Mimì fino al letto.*) «Again, as in Act I, Rodolfo carries her in his arms. Back then she was a starving flower girl in a blue dress, but now she’s a wealthy woman in a luxurious brocaded décolleté dress. She’s like a bird of paradise that has flown in from some unknown place, contrasting sharply against the gloomy background of the poor garret and the humble clothes of its inhabitants. [...] Rodolfo lays Mimì down on the ropey old sofa, <sup>83</sup> her final resting place – she is beautiful, resembling a wilting butterfly whose wings have been burnt away by life». <sup>84</sup>

After almost a century, these remarks still make an impression with the subtlety and poetry of their associations. Many of them situate *La bohème* within the context of Russian culture (let us bear in mind the references to Pushkin, Tchaikovsky, Chekhov, and Vrubel’). Many of them are also representative of the ideological atmosphere of the 1920s.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 330.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 330-331.

<sup>83</sup> Stanislavski stipulated that Rodolfo’s sofa be torn: «we need to find one [a sofa] that has already been chucked out as unusable. Springs and fibres sticking out everywhere. But covered with a decent blanket», *ivi*, p. 275.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 333. David Rosen has made some interesting and accurate observations about Mimì in Stanislavski’s *La bohème*. In his words, «in Act II, Stanislavsky removes any hint, any threat of a flirtatious side of Mimì». The same applies to the opera as a whole: the Mimì of Stanislavski’s production gives the impression of a pure and childish girl who «probably has not had previous lovers»; ROSEN, *Stanislavsky’s «La Bohème» (1927)*, pp. 232, 231.



Fig. 8. Irina Maslennikova as Mimi in the 1956 Bolshoi Theatre production. Photo published in the newspaper «Sovetsky muzikant», No. 6, 1957, p. 3.

The way in which Stanislavski reimagined much of the imagery and location in the spirit of his time became the norm for Soviet productions of *La bohème*. His bohemians (representatives of the «proletarian intelligentsia», nourishing a «hatred, albeit softened, of the well-fed bourgeois»),<sup>85</sup> exist more or less on the edge of poverty, as emphasised by the stage design of the production. It is worth remarking that when Larisa Cherepanova of the Bolshoi Theatre Museum and I were looking through images of the 1932 production amongst many other photographs, our main impression was the poverty of the character's clothes. With the exception of Musetta, the costumes of *La bohème's* characters throughout the Soviet era were distinguished by an emphasis on their nondescript, plain quality. The poverty of the costumes was a cause for indignation amongst the soloists. Irina Maslennikova (Honoured Artist of the RSFSR – see Fig. 8), who performed the role of Mimi in the 1956

production at the Bolshoi Theatre, enquired in the pages of the newspaper «Sovetskiy artist»: «The costumes are stitched together out of so-called packing cloth, the shoes are fabric, not leather. [...] Is this economy always accurate?».<sup>86</sup> It was not only the packing cloth that drew criticism, but also the style of the clothing:

<sup>85</sup> ALEKSEY GVOZDEV, «Bogema» Puchhini, in «Bogema». *Muzikal'naya drama v chetirekh detsviyakh. [V pomoshch' zritel'yu]*, Leningrad, Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1931, pp. 4-6. Aleksey Aleksandrovich Gvozdev (1887–1939) was a theatre critic, literary theorist, theatre specialist, and teacher. He was an admirer and promoter of Vsevolod Meyerkhof'd's directing and an historian of Western-European literature and theatre.

<sup>86</sup> *Nedostatki, soputstvuyushchiye postanovkam. Iz vystupleniya tov. I. Maslennikovoy*, «Sovetskiy artist», 812/11, 13 March 1957, p. 3.

The inhabitants of the garret are French intellectuals. Even if they're obliged to wear cheap clothes, they should still be elegant [...]. We know that Rodolfo is writing an article for a newspaper. Presumably he must visit the editorial office, and you cannot turn up there poorly dressed. Schaunard has just returned from a rich Englishman who undoubtedly judges people by their clothes, yet Schaunard's short jacket is made of baize and looks like the overalls of an amateur motorist rather than his Sunday best.<sup>87</sup>

The male characters of the Soviet *La bohème* had to conduct themselves like genuine intellectuals. This forced directors and editors to introduce changes to the action, and in part to the motivation for their behaviour. In order to elevate the love affair between poet and milliner, the meal at Café Momus was described as a kind of celebration of «a modest intellectual marriage»: «Tseretelli's work on *La bohème* bears the mark [...] of a “modest intellectual marriage” – a minimum of ritual and pomp shoved in our face, a few intimate friends, an ascetic glass of good port...».<sup>88</sup> The desire to bring a semblance of legitimacy to Rodolfo and Mimì's relationship can also be detected in Stanislavski's remarks cited above, in which he refers to the opera's second act as Mimì's «honeymoon».

A contentious moment for Soviet directors of *La bohème* was an episode during the first scene, in which Rodolfo offers Mimì a little glass of wine. In reviews one finds accusations that Mimì agrees too easily to drink wine with a stranger:

Mimì has just appeared in the room for the first time. Rodolfo has only just made her acquaintance. [...] This is the manner in which they choose to express themselves. Rodolfo says: «A little wine?» and without a moment's hesitation, she replies: «I'll have a drink. Less, less». Previously [in a different translation] this sounded much softer – she first replies: «Thank you!» and only afterwards «...Just a little for me».<sup>89</sup>

The criticism of the free morals of *La bohème* softened over the decades of its history on the Soviet stage. However, even in the 1970s review-

---

<sup>87</sup> *Muzika, Tekst, Ispolneniye. Iz vystupleniya tov. N. Dugina*, «Sovetskiy artist», 809/8, 20 February 1957, 3. Nikolay Alekseyevich Dugin (1906-?) was an operatic tenor and soloist at the Bolshoy Theatre.

<sup>88</sup> VLADIMIR BLYUM, *Spros na liriku. «Bogema» v Filiale GABTa, «Vechernyaya Moskva»*, 2703/276, 29 November 1932, p. 3. Often working under the pseudonym «Sadko», Vladimir Ivanovich Blyum (1877-1941) was an influential theatre critic and functionary. He authored a number of articles for the newspapers «Izvestiya» and «Pravda», and for the journals «Noviy zritel'» and «Zhizn' iskusstva» amongst others. Nikolay Mikhaylovich Tseretelli (1890-1942), to whom Blyum refers in his review, was a director at the Bolshoi Theatre.

<sup>89</sup> *Muzika, Tekst, Ispolneniye*, p. 4.

ers were offended by the image of «Rodolfo the Lothario» and the «vulgar woman» Musetta.<sup>90</sup>

Musetta's behaviour was considered the worst of all in this «intelligent» interpretation. She was condemned for knocking a plate of food from a waiter's hand and for other eccentricities, such as in the 1956 Bolshoi Theatre production being seen leaving Café Momus wearing one of Schaubert's boots rather simply being without a shoe. In general, the supporting character parts in *La bohème* – not only Benoît and Alcindoro but also Musetta – were interpreted in a caricatured way, close to operetta. This is vividly exemplified by a stage photograph from the 1956 production at the Bolshoi Theatre (see Fig. 9). Indeed, this image of Nina Guselnikova as Musetta and Vsevolod Tyutyunnik as Alcindoro looks more like a scene from an operetta than an opera.

From the 1920s and '30s onwards, the quality of *La bohème's* musical score was no longer in doubt among reviewers. The critical response to the opera's revival at the Mariy State Opera in 1931 is indicative:

Indeed, what an astonishingly vital, enthralling work it is! Not to mention the opera's vast melodic wealth and amazing instrumentation – how wisely the outstanding musical interest is blended here with the masterfully poised action, how flexible, expressive, and melodious the recitatives are, how harmonious the balance between words and music! Here is a form of musical spectacle that would allow us to assimilate the cultural legacy of the past – one which, unfortunately, our Soviet composers can in no way adopt, carried away as they so often are by their predilection for leftist musical statements.<sup>91</sup>

Soviet criticism in these years and in the following decades fixated on the qualities of *La bohème* that met the needs of the public – a combination of «psychological and everyday realism»,<sup>92</sup> romantic words, and «melodic wealth».

Soviet audiences, tired of Russian epic backdrops, found this immersion in a world of romantic feelings and young people meeting on Christ-

---

<sup>90</sup> This phrase appears in a review of the premiere at the Moscow Stanislavski & Nemirovich-Danchenko Academic Musical Theatre involving Vladimir Kudryashov in the role of Rodolfo. See ALEKSANDR IVASHKIN, «Manon» i «Bogema» na moskovskoy opernoy stsene, «Muzikal'naya zhizn', 4, 1974, p. 20. Aleksandr Vasil'yevich Ivashkin (Alexander Ivashin, 1948-2014) was a cellist, musicologist, music critic, and conductor. As a journalist he worked with the journals «Sovetskaya muzika» and «Muzikal'naya zhizn'». He is known for several significant publications about Alfred Schnittke, including his book, *Conversations with Alfred Schnittke* (1994).

<sup>91</sup> MALKOV, «Bogema», p. 17.

<sup>92</sup> D. L'Vov, *Udachniy spektakl. Prem'yera operi «Bogema» v Malom opernom teatre*, «Vecherniy Leningrad», 745/118, 21 May 1948, p. 3.



Fig. 9. Scene from Act II of the 1956 Bolshoi Theatre. Nina Guselnikova as Musetta and Vsevolod Tyutyunnik as Alcindoro. Bolshoi Theatre Museum.

mas Eve in a Latin Quarter garret highly enjoyable. This need for pure emotionality was clearly reflected in a review from the 1930s, in which the author described the main feature of *La bohème* as its “purity” of emotion.<sup>93</sup> This understanding of *La bohème* as an emotional opera above all else corresponded to the interpretation of the roles of Rodolfo and Mimì as intensely emotional characters, which became traditional during the Stalinist years. Excerpts from *La bohème* recorded during the 1930s, '40s, and '50s by Ivan Kozlovskiy, Glafira Zhukovskaya, and Irina Maslenikova give a clear indication of their bright, lightweight sound.<sup>94</sup> To a certain extent, this vocal style contradicted the nature of Puccini's music with its fairly dense

<sup>93</sup> BLYUM, *Spros na liriku. «Bogema»*, p. 3.

<sup>94</sup> These recordings can be found online: [https://www.russian-records.com details.php?image\\_id=19329](https://www.russian-records.com/details.php?image_id=19329) (accessed February 26, 2019).



Fig. 10. Sergey Lemeshev as Rodolfo in the 1932 Bolshoi Theatre Filial production. Bolshoi Theatre Museum.

orchestral accompaniment often doubling the vocal parts at climactic moments. This was understood by Sergey Lemeshev – one of the finest performers to sing the role of Rodolfo – who participated in the revival of *La bohème* on the stage of the Bolshoi Filial on 14 November 1932 (see Fig. 10). «I’ve always liked Rodolfo’s music», the singer confessed, «but I didn’t often allow myself to sing this part, as I felt it was created for a larger voice than mine. [...] Rodolfo, like most of Puccini’s tenor roles, is designed for a characteristically “medium” voice, in other words a “lyric-dramatic” one».<sup>95</sup> In a 1934 recording of Rodolfo’s Act I aria conducted by Aleksandr Melik-Pashayev, Lemeshev’s voice sounds like that of a «tenore spinto».<sup>96</sup> In this regard, his recording differs from the somewhat more

distinctive recordings of Rodolfo’s aria from the Soviet era made by Ivan Kozlovskiy in 1939 and 1950.

After the production of *La bohème* by students of the Stanislavski Opera Studio in 1927, the opera began to be associated in Russia with youth performances. The following year a performance of *La bohème* was mounted by students of the Leningrad Conservatory, with subsequent productions by the opera studios of the Odessa and Ural Conservatories, the Gnesin Institute of Moscow, and others. As a rule, young singers and students predominated amongst the performers even in professional theatres. This interpretation of *La bohème* as student repertoire seems somewhat controversial when one takes into account the complexity of rhythmic coordination between the singers in ensembles, and the difficulty of maintaining a balance between voice and orchestra. Yet the fact remains that, in the twenty-first century, *La bohème* remains in the repertoire of student opera

<sup>95</sup> ALEKSEY PARIN, *U russkikh dazhe «Bogema» stanovitsya obraztsom dukhovnosti*, «Kommersant-daily», 24, 5 March 1997, p. 13.

<sup>96</sup> SERGEY LEMESHEV, *Put’ k iskusstvu*, Moscow, Iskusstvo, 1974, pp. 195-196. The singer expressed the same opinion about the role of Mimi.

studios in Moscow, Saint Petersburg, Yekaterinburg, Rostov, and other Russian cities.

Performances of *La bohème* during the 1990s, including several productions to mark its centenary, turned out to be something of a compromise. The character of the singing of the female parts was different, more full-bodied, and in 1996 *La bohème* was performed in the original Italian for the first time by a Russian troupe at the Bolshoi Theatre. Some aspects of the general perception of *La bohème* in Russia, constructed over its century-long history, however, persist.

One of the most characteristic and enduring features of the Russian *La bohème* was the interpretation of Mimì as a heroine ineluctably destined for tragedy. The image of a «sick, miserable, and unhappy girl, nonetheless flirtatious and hungry for love and fun»<sup>97</sup> created by Nezhdanova persisted in Russia for a long time. Its fixation in the minds of the Russian and Soviet public is evidenced in a popular brochure containing a guide to *La bohème*, published in Leningrad in 1931. The brochure's author, Valerian Bogdanov-Berezovsky, speaks of Mimì's first appearance as a «sickly, weak girl, defeated by life».<sup>98</sup> Ol'ga Guryakova's performance of Mimì in Graz in 1997 was described in a similar spirit by critic Aleksey Parin: «All the sadness of the world», it seems, has congealed within this «fragile, [...] creature, who appears almost shy of her own beauty».<sup>99</sup>

The tendency to portray Mimì as sickly, weak, and unhappy is tangible in Russian interpretations of the role up to the present day. One need only look at synopses of *La bohème*'s libretto on the websites of Russian opera houses. On the Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theatre's website, for example, Mimì's first appearance is described in the following terms: «Exhausted from climbing six floors, she loses consciousness and, falling unconscious, she drops the key to her room».<sup>100</sup> In the Bolshoi Theatre's most recent production (July 2018), Dinara Alieva's Mimì was also marked with an imprint of melancholy from the very beginning of the opera. In this sense, the double portrait of Mimì and Rodolfo<sup>101</sup> on the poster for the Bolshoi Theatre's 2018-19 season is characteristic (see Fig. 11).

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 102.

<sup>98</sup> VALERIAN BOGDANOV-BEREZOVSKIY, *Deystviye operi in «Bogema». Muzikal'naya drama*, p. 10. Valerian Mikhaylovich Bogdanov-Berezovskiy (1903-1971) was a composer, musicologist, ballet specialist, music critic, and teacher. He was a fellow student and friend of the young Dmitriy Shostakovich. From 1929 to 1932 he was the chairman of the composers' wing of the All-Russian Society of Playwrights and Composers (Leningrad department) [*Vseroskomdrama*].

<sup>99</sup> PARIN, *U russkikh dazhe «Bogema»* p. 13.

<sup>100</sup> See [https://novat.nsk.ru/theatre/repertoire/la\\_boheme/](https://novat.nsk.ru/theatre/repertoire/la_boheme/) (accessed 25 September 2022).

<sup>101</sup> In the 2018 production at the Bolshoi Theatre, the part of Rodolfo was sung by the Albanian tenor Rame Lahaj.



Fig. 11. Dinara Alieva and Rame Lahaj as Mimì and Rodolfo in the 2018 production of *La bohème* on the Bolshoi Theatre's New Stage. Photograph by Damir Yusipov.

It seems that Russian cultural consciousness is inclined to find in Mimì generic attributes of Russian women well-known to us from the operas of Rimsky-Korsakov, Borodin, Musorgsky, and Tchaikovsky. Both lyrically sublime and at the same time doomed to suffer, the Russian Mimì is familiar to us from *The Snow Maiden*, Martha from *The Tsar's Bride*, Volkhova, the Virgin, Yaroslavna from *Prince Igor*, Princess Kseniya from *Boris Godunov*, and Iolanta. In the words of a present-day critic: «For Russians, even *La Bohème* is becoming a model of spirituality».<sup>102</sup>

(transl. Richard Louis Gillies; rev. by Anna Giust and Arthur Groos)

---

<sup>102</sup> PARIN, *U russkikh dazhe «Bogema»*, p. 13.

MANUEL ROSSI

«ROMA | 3 OPERE | 1919 | NEW YORK».  
L'ARCHIVIO PUCCINI: NOTE DI LAVORO  
ATTRAVERSO IL TRITTICO

Nella vulgata della biografia pucciniana ci sono alcuni elementi di lungo periodo che tracciano un percorso piuttosto preciso: un percorso che in prima istanza venne creato da persone vicine allo stesso compositore e che a sua volta Puccini non cercò di correggere apertamente. In questa sede l'immagine che più ci interessa è quella del «Puccinone fortunato»: il musicista 'scapigliato' e poco incline al rigore che non fu interessato – o che in ogni caso non poté – «costruirsi una memoria» lasciando «tutto dietro di sé, un'infinità di documenti che ce lo presentano indifeso e inerme di fronte al postero, con tutti i pregi e le debolezze».<sup>1</sup>

Non s'intende ripercorrere nelle pagine seguenti le fortune critiche di Puccini, bensì tentare di mettere a fuoco il suo rapporto con le proprie carte e, a ben vedere, con la memoria del sé: un'operazione, come molte delle cose pucciniane, caratterizzata da forti discontinuità e notevoli intromissioni ma che dal 2017 si può giovare dalla disponibilità del fondo archivistico personale e familiare, reso accessibile agli studiosi. In questa sede si cercherà di ripercorrere le strategie di accumulazione e conservazione delle carte pucciniane prendendo in esame un nucleo di documenti piuttosto caratteristici: i telegrammi inviati in vista della prima assoluta del

---

<sup>1</sup> Per un punto di vista complessivo sulla redazione delle prime biografie pucciniane spunti di interesse vengono dalla *Nota introduttiva* di Eugenio Gara in CARTEGGI, pp. xi-xxii e dal più recente volume di LINDA B. FAIRTILE, *Giacomo Puccini. A guide to research*, New York-London, Garland, 1999. Circa la revisione della biografia e dell'opera di Puccini condotta negli ultimi venti anni sono invece imprescindibili le monografie di GIRARDI, BUDDEN, SCHICKLING. Un fondamentale contributo per la fruizione dei documenti pucciniani ci viene dall'edizione nazionale dell'EPISTOLARIO I, II e III. Infine la citazione sulla mancata costruzione della memoria pucciniana viene da *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Milano, Emme, 1981, p. 10.

*Trittico*, conservati nel vasto nucleo documentario custodito nella villa di Torre del Lago.<sup>2</sup>

Questi documenti, che qui verranno utilizzati come caso di studio, rivestono un certo interesse. In primo luogo ci consentono di riflettere più in generale su come Puccini avesse organizzato le proprie carte, collocandole in una prospettiva strutturata. Inoltre, proprio come caso di studio, permettono di avere un quadro più completo circa la preparazione del *Trittico*, ricostruendo quasi in presa diretta quali informazioni giungessero a Puccini da New York mentre, tra Viareggio e Roma, era impegnato nella preparazione del debutto italiano dell'opera (11 gennaio 1919), di poche settimane successivo a quello statunitense (14 dicembre 1918). Verranno quindi dapprima presi in esame alcuni elementi relativi alla costruzione della biografia pucciniana e alla narrazione del rapporto del compositore con i propri documenti mettendo a confronto questo racconto con quanto emerso dall'analisi dell'archivio personale; nella seconda parte si passerà invece a mettere in pratica quanto supposto esaminando il vero e proprio fascicolo dedicato alla preparazione del *Trittico*.

#### 1. «SCARABOCCHI, SCARAFAGGI E SIMILI INSETTI»: L'ARCHIVIO PUCCINI TRA DISORDINE FORMALE E ORDINE SOSTANZIALE

Dissodare la messe della rassegna stampa pucciniana sarebbe un'operazione quantomeno improba, tuttavia in questo fittissimo panorama composto da interviste, profili biografici, brevi narrazioni, recensioni e altro materiale spesso eterogeneo,<sup>3</sup> emergono alcune specifiche circostanze in cui l'invenzione della biografia pucciniana sembrò giungere ad un punto di elaborazione destinato a rimanere nel tempo e a connotare la visione del musicista nel lungo periodo.

Tra queste è di particolare interesse una serie di ben sei articoli comparisi tra il febbraio ed il giugno 1903 dedicati a Puccini. Gli eventi sono noti ma converrà ripercorrerli rapidamente: in vista della messinscena dell'ultimo lavoro del compositore, *Madama Butterfly*, Casa Ricordi pensò di intensi-

---

<sup>2</sup> Nel 2016, presso la residenza di Torre del Lago, è emerso un vasto nucleo documentario composto da circa trentamila unità: si tratta di ciò che è sopravvissuto degli archivi personali di Giacomo, Elvira e Antonio Puccini, il cui riordino, condotto da chi scrive grazie al supporto della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica per la Toscana e della stessa Fondazione Simo-netta Puccini per Giacomo Puccini, è pressoché concluso.

<sup>3</sup> Cfr. FAIRTILE, *Giacomo Puccini*; per un panorama complessivo sulla stampa musicale italiana si veda MARCO CAPRA, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore universale dei teatri» alla «Rassegna musicale»*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 13-30.

ficare la già fitta campagna pubblicitaria pucciniana utilizzando, tra i vari mezzi, anche la nuovissima rivista dell'editore: «Musica e Musicisti». Sul secondo numero del mensile aveva così inizio una biografia del musicista scritta da Carlo Paladini la quale occupò ben quattro fascicoli del periodico, intrecciandosi così con le vicende del grave incidente automobilistico del 25 febbraio 1903.<sup>4</sup> Un *battage* che pur rientrando nella linea editoriale della rivista – la quale comprendeva un'apposita rubrica dedicata proprio a presentare gli autori e gli interpreti più in voga<sup>5</sup> – spiccava a tal punto da costituire di fatto la prima raccolta biografica dedicata al compositore, di cui si ripercorrevano le vicende dagli antenati sino al 1903.

Questi profili a puntate rivestono un certo interesse proprio nella misura in cui riuscirono a raccogliere e fissare insieme per la prima volta alcuni elementi della vita di Puccini destinati a rimanere nell'immaginario collettivo. Vi rintracciamo così la dinastia musicale, l'infanzia indigente – potentemente evocata anche dalla copertina del maggio 1903 in cui si vede un bambino intento a suonare l'organo avvolto in un grande cappotto nero; troppi indizi per non far pensare alle travagliate vicende del piccolo Giacomo, bambino-organista nella chiesa di S. Pietro in Somaldi – lo strettissimo legame affettivo con la famiglia, le continue difficoltà economiche e, dopo il successo, le grandi passioni: sport, motori, caccia, le molte abitazioni con particolare attenzione per Torre del Lago, «anima rerum» del compositore.

Tra questi elementi quello che più ci interessa è l'immagine di un successo guadagnato quasi per caso. Paladini infatti ci presenta un musicista al lavoro «quando la voglia di comporre lo piglia per i capelli» con una scrittura che fluiva «secondo il frullo della fantasia, a pezzi e bocconi» e che «inconsciamente si ribellava al lavoro ordinato, prestabilito, secondo i termini, la ricetta e l'orario di scuola». Sebbene tali elementi abbiano caratterizzato il *modus operandi* del compositore, ridotti e riproposti in chiave meramente

---

<sup>4</sup> Si veda «Musica e Musicisti», 2,1903, pp. 74-82; 3,1903, pp. 161-168 (dove si legge del celebre incidente automobilistico, corredato dalle «istantanee» di Alfredo Caselli e da un telegramma di Tito Ricordi, pp. 227-232), 4,1903, pp. 265-274 e 5,1903, pp. 361-369. Circa l'attività della rivista, fondata nel 1902 e chiusa nel 1905 per divenire dall'anno successivo «Ars et Labor», si veda CLAUDIO SARTORI, *Casa Ricordi. Profilo storico, itinerario grafico-editoriale*, Milano, Ricordi, 1958; *Musica, musicisti, editoria: 175 anni di Casa Ricordi (1808-1983)*, ivi, 1983 e STEFANO BAIA CURIONI, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il Saggiatore, 2011. Sulla figura di Carlo Paladini, giornalista vicinissimo a Puccini ma anche al centro di numerose e profonde *querelle*, si rimanda alle biografie già menzionate e al volume *Giacomo Puccini con l'epistolario inedito*, a cura di Marzia Paladini, Firenze, Vallecchi, 1961.

<sup>5</sup> Ad esempio nella medesima annata 1903 si rintracciano alcune pagine dedicate ad altri autori celebri, tuttavia si tratta di brevi articoli dal carattere generale assai differenti rispetto all'ampia rassegna dedicata a Puccini; cfr. F. Paolo Tosti, «Musica e Musicisti» n. 5,1903 pp. 373-376; *Umberto Giordano*, ivi, n. 7, 1903, pp. 570-579; *Giulio Massenet*, ivi, 11, 1903, pp. 982-984 a cui si deve aggiungere la rassegna documentaria curata dallo stesso Paladini *Un maestro di musica e due poeti da teatro. Alcune lettere inedite di Alfredo Catalani*, ivi, 12, 1903, pp. 1041-1047.

pubblicitaria finirono da un lato per screditarne l'immagine intellettuale – con un Puccini ridotto a «operista fortunato e furbo» secondo un'efficace formula di Gavazzeni<sup>6</sup> – e dall'altro a creare il mito del non-ordine nelle cose pucciniane.

Questo non-ordine era messo al centro dell'ancor più interessante articolo, non firmato, con cui si apriva il numero successivo di «Musica e Musicisti» (siamo nel giugno 1903) nel quale si prendeva in esame uno degli aspetti più particolari del lucchese: i disordinati manoscritti.<sup>7</sup> Il saggio era significativamente intitolato *Partiture pucciniane ossia scarabocchi, scarafaggi e simili insetti* e di fatto univa due elementi al centro del nostro interesse: la sempre maggiore attrattiva per i manoscritti pucciniani – abbondantemente riprodotti in tutti gli articoli di cui discutiamo – e, ancora una volta, l'immagine di un compositore quasi disinteressato al proprio lavoro tanto da non stendere ordinate partiture ma «geroglifici [...] grotteschi pupazzetti» i quali erano capaci di evocare «graficamente [...] un uragano, un'orgia, un accordo dissonantissimo di disegni ritmici».<sup>8</sup>

Si tratta di un'immagine assai forte e piuttosto in controtendenza rispetto a quella che sino ad allora la stampa aveva usato per trattare i grandi autori. Ad esempio è sufficiente sfogliare il numero dell'«Illustrazione Italiana» pubblicato per la prima dell'*Otello* per trovarci di fronte ad una presentazione tratteggiata su toni completamente opposti.<sup>9</sup> Qui infatti per spiegare la longeva genialità di Verdi si ricorreva al suo «metodo e rigore», presentando con assoluta minuzia la camera-studio di Villa Sant'Agata, di cui si inseriva persino una piccola pianta: «quasi in mezzo alla stanza vi è uno scrittoio grande formato da un piano e da una parte rialzata» dove

<sup>6</sup> Cfr. GIANANDREA GAVAZZENI, *Risultanze critiche pucciniane*, in *Giacomo Puccini nel centenario della nascita*, numero unico della «Rassegna del Comune di Lucca», II, 1958, n. 4, p. 50. Lo stesso Gavazzeni tracciò un quadro piuttosto dettagliato sul clima e la discussione attorno a Puccini negli anni Quaranta e Cinquanta nella sua *Introduzione alla critica di Puccini*, in *La musica e il teatro*, Pisa, Nistri Lischi, 1954, pp. 39-55. Si veda inoltre FIAMMA NICOLÒDI, *Su alcune «querelles» dei compositori-critici del Novecento*, in *La critica musicale in Italia*, pp. 31-54.

<sup>7</sup> Cfr. «Musica e Musicisti», 6, 1903, pp. 465-477. Per il tono generale della narrazione, la citazione finale di un telegramma inviato da Tito Ricordi e soprattutto il fatto che l'autore aveva libero accesso agli autografi di Puccini, si può immaginare che l'articolo sia stato scritto dallo stesso Giulio Ricordi.

<sup>8</sup> Ovviamente l'editore prendeva spunto da un problema reale, al centro di numerosi aneddoti e che lo stesso Giulio Ricordi aveva sollevato con insistenza di persona e per lettera. Ad esempio ancora il 23 agosto 1910 l'editore rispondeva a Puccini segnalando come «in detta sua [lettera] osservando che trovò un monte d'errori esclama: ma come guardano le partiture?! Ebbene, caro Puccini, è una esclamazione fuori di luogo ed ingiusta. Dovrebbe il Doge mettersi una mano al petto e dire: mea culpa! Musica difficile, armonizzazione insueta, aggrovigliata ancora più da quella famosa calligrafia... che Apollo l'abbia in gloria!». FGP, I.1.27, *sub data*.

<sup>9</sup> Si veda *Verdi e l'Otello*. Numero unico della «Illustrazione Italiana», a cura di Ugo Pesci e Eduardo Ximenes, Milano, Treves, 1887, p. 6.

Verdi «scrive e strumentata» ad orari ben definiti, svegliandosi «presto e [...] di buonissima ora, particolarmente d'estate. Alle 10 di sera, a Sant'Agata, si ritira nella sua camera». Tutto il contrario rispetto alla confusione della sala *omnibus* torrelaghese.<sup>10</sup>

Insieme a molta altra rassegna stampa e interviste pubblicate in questo periodo,<sup>11</sup> questa serie di articoli comparsi su «Musica e Musicisti» contribuì dunque a mettere in evidenza il nesso tra lo spirito geniale ma indolente del toscano e la gestione disordinata delle proprie carte: scritte così rapidamente da divenire caotici «bozzetti satanici» di lettura quasi impossibile. Un mito che è stato alimentato dalla fitta aneddotica e dallo stesso compositore fotografato decine di volte nel proprio studio di Torre o di Milano circondato da carte amucchiate sul pianoforte, buttate casualmente sulla scrivania o, meglio ancora, filmato negli anni a venire mentre con indolenza metteva giù idee musicali destinate ad ammassarsi nel caos di Torre del Lago.<sup>12</sup>

Tuttavia, presi nel loro insieme, i documenti ci raccontano una storia piuttosto diversa, con un Puccini archivistica di se stesso e una prassi di lavoro piuttosto precisa e consolidata. Ciò ci obbliga ad una prima riflessione rivolta alla doppia anima degli archivi d'artista, all'interno dei quali l'attività creativa si sposa inevitabilmente (talvolta sovrapponendosi) con quella, apparentemente meno nobile, contabile-amministrativa. Nonostante il *battage* di Casa Ricordi si sia concentrato soprattutto sulla documentazione artistica – gli abbozzi musicali – la frequente pubblicazione di lettere ed autografi, compiacente Puccini, ha finito per estendere l'immagine di questo non-ordine a tutto l'archivio, ovvero anche alle carte contabili, sulle quali la mano del compositore è rimasta con maggiore evidenza.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Circa la realizzazione e la funzione della sala *omnibus*, vero cuore pulsante del villino torrelaghese, si rimanda a «*per sogni e per chimere*». *Giacomo Puccini e le arti visive*, Catalogo della mostra (Lucca, 18 maggio – 23 settembre 2018), Lucca, Fondazione Ragghianti, 2018. Rispetto a questi contributi si segnala, nel luglio 2021, il ritrovamento di parte del secondo stadio decorativo, realizzato nel 1907 e poi interamente coperto dal parato in seta gialla. Tale allestimento sinora era creduto perso ed era documentato solo da fotografie d'epoca.

<sup>11</sup> A titolo di esempio cfr. l'articolo di EDOARDO DE FONSECA, *La Bohème a Torre del Lago. Una visita al Maestro Puccini*, «Mari e Monti», I.1, 22-23 luglio 1896, pp. 1-2.

<sup>12</sup> Un'immagine che tenderà a scomparire quasi completamente nell'ultimo periodo della vita di Puccini. Ne sono un esempio le descrizioni della villa di Viareggio e le rare fotografie di quest'ultima abitazione in cui il compositore sembrò distaccarsi dall'ambiente scapigliato in cui aveva vissuto fino alla maturità. Cfr. UGO OJETTI, *Istantanea da Viareggio*, in *Cose viste*, Milano, Treves, 1924. Si veda inoltre *Puccini al cinema*, a cura di Pier Marco De Santi, Firenze, Aska, 2008. A proposito del film *Una giornata con Puccini* si segnala una lettera del 29 aprile 1916 inviata da Puccini alla moglie Elvira in cui il compositore narra la visita a Torre del Lago di Forzano insieme a «uno della cine (compra noi e il mondo). M'hanno cinematografato tutto in tutti i sensi – sono stanco morto», I-TLP, *Fondo Elvira Puccini*, I.1.25 *sub data*.

<sup>13</sup> La facilità con cui Puccini era disposto a mettere mano ad alcune delle proprie carte, assegnando loro un valore quasi pubblico, ci viene ricordato anche dalle molte occasioni in

È senz'altro vero che Puccini non lasciò un archivio chiuso e strutturato in modo definitivo, ma ciò non costituisce certo un'eccezione. Infatti sono assai pochi gli intellettuali o gli artisti a lui contemporanei che previdero una vera e propria organizzazione archivistica pensata per resistere anche dopo la loro morte.<sup>14</sup> Inoltre ciò non poté avvenire – oltre che per il noto atteggiamento scaramantico e per il precipitare della malattia – forse perché egli era piuttosto speranzoso di tornare, rimesso in salute o quasi, dal soggiorno di Bruxelles. Al contrario sappiamo che Puccini volle intervenire su un complesso documentario che considerava ormai come chiuso. Si tratta dell'importante biblioteca musicale tramandata ed accresciuta di generazione in generazione in Casa Puccini – tanto che in famiglia veniva chiamata «l'archivio degli antenati» – e che proprio Giacomo contribuì a rendere fruibile donandone parte all'Istituto musicale lucchese e parte sistemandola nella propria villa di Chiatri dove chiese, prima ad Arnaldo Bonaventura e successivamente ad Arnaldo Fraccaroli, di ordinarla secondo le norme biblioteconomiche all'epoca in voga e di cui ci restano le preziose schede catalografiche.<sup>15</sup>

Che archivio abbiamo, dunque? Le carte di Puccini ci mostrano un archivio aperto che il compositore organizzò secondo la propria prassi amministrativa e contabile, oltre che creativa, e sulla quale si sono basati gli interventi, spesso drammatici, successivi. Infatti già nei giorni immediata-

---

cui lo stesso compositore si rese disponibile a prestare i propri documenti ai giornali affinché li diffondessero. È il caso, ad esempio, di Eugenio Checchi il quale il 18 ottobre 1897 scriveva a Puccini ringraziandolo «della promessa che mi fai della lettera di Ponchielli. Te la rimando magari a posta corrente»; una volta ottenuto il documento il Checchi a sua volta si complimentava con Puccini poiché «la lettera del Ponchielli è bella veramente. Mi autorizzerai a suo tempo a valermene», FGP I.1.15.

<sup>14</sup> In assenza di altri archivi musicali italiani di pari importanza – pensiamo in particolar modo alle carte Mascagni ancora oggi non rintracciabili – e mentre si aspettano risultati dell'attività condotta sui documenti di Giuseppe Verdi, sarà forse opportuno guardare alle carte di altri intellettuali contemporanei; ad esempio quelle di Giovanni Pascoli il cui archivio venne completamente ordinato e catalogato dopo la morte del poeta dalla sorella Mariù. Si veda il vasto progetto di digitalizzazione e immissione on line all'indirizzo: <http://pascoli.archivi.benculturali.it/> (ultimo accesso 20 ottobre 2022).

<sup>15</sup> Per una ricognizione sulla biblioteca Puccini e la sua organizzazione si veda GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Biblioteca di Casa Puccini. Tra inventari, acquisizioni, vendite, donazioni, dispersioni e ricomposizioni*, in *Viaggi italo-francesi. Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, Lucca, LIM, 2020, pp. 193-219. Circa il collocamento della biblioteca nella villa di Chiatri cfr. ARNALDO BONAVENTURA, *Ricordi e ritratti (fra quelli che ho conosciuto)*, Siena, Ticci, 1950, pp. 39-43 e soprattutto la lettera di Puccini che, l'8 agosto 1922, scriveva da Cutigliano al Bonaventura: «Mi trovo a Cutigliano ritornerò a giorni a Viareggio per ripartire quasi subito e starò assente fino ai primi di settembre. Ergo bisogna rimettere l'esame della musica antica del mio piccolo stoc di Chiatri. Forse trasporterò gli scartafacci a Viareggio per rendere più facile la visione»; cfr. Archivio dell'Accademia Chigiana, *Autografi*, V.13. Si segnala inoltre una pagina di carta musicale – prestampata per *Turandot*, formato in folio – del tutto priva di annotazioni musicali ma che venne utilizzata da Puccini per incartare le schede catalografiche come dimostra la nota, di pugno del compositore: «Catalogo musica Chiatri»; FGP, III.7.1.

mente successivi alla sua morte, il figlio Antonio dimostrò di avere piena consapevolezza dell'importanza dell'eredità culturale lasciata dal padre. In una significativa lettera del 16 dicembre 1924 inviata all'amica Sybil Seligman, soprano per diletto e confidente dei Puccini, egli manifestava l'intenzione di creare nella villa di Torre del Lago un vero e proprio «museo suo che riunisca tutti i suoi ricordi, tutti i manoscritti dei suoi grandi lavori, un tempio del grande e povero papà mio».<sup>16</sup>

E proprio a questo progetto si collega con tutta probabilità la prima schedatura delle carte. Infatti, benché almeno per il momento non ci sia giunto alcun inventario e da più fonti pare certo che non sia mai stato redatto un elenco completo, dalla numerazione applicata su alcuni fascicoli sembra plausibile che già negli anni Trenta si sia proceduto ad una prima classificazione dei documenti i quali vennero suddivisi – probabilmente ricalcando i fascicoli creati dal compositore – in macrocategorie.<sup>17</sup> Rintracciamo così fascicoli contenenti lettere di «autografi illustri», di «compositori», di «cantanti» e così via. Tuttavia ad oggi tale progetto risulta frammentario, limitato ad una piccola porzione di documenti e per tanto non utile a ricostruire l'archivio nel suo insieme.<sup>18</sup> D'altro canto a questa schedatura si possono collegare anche i primi – verosimilmente assai pesanti – scarti documentari condotti dallo stesso Antonio e, soprattutto, Elvira.<sup>19</sup>

Ovviamente non è possibile indicare con precisione a quanto ammontino le perdite, tuttavia in una lettera inviata da Puccini a Carlo Vanbianchi il 5 maggio 1899 il compositore precisava di avere ben «128 lettere da scrivere!

<sup>16</sup> I-TLP, *Fondo Antonio Puccini, sub data*; si deve ipotizzare che il progetto venne realizzato piuttosto rapidamente o almeno entro il trasferimento della salma di Puccini in villa (1926). Ciò emerge anche in numerosi articoli del tempo. In questa sede sarà sufficiente menzionare il lungo articolo comparso su «Il Telegrafo» del 30 novembre 1926 in cui si notavano nello studio «stive di spartiti [...] vicino un telegramma di Massenet annunziante da Parigi lo strepitoso successo di *Bohème* [...] su un fascio di carta asciugante molto usata i suoi occhiali. Vicini quattro pacchi di lettere [...] lungo il giro di seta tante fotografie». Un'operazione memoriale che poneva l'accento unicamente sulla casa di Torre lasciando l'ultima vera residenza del compositore, la villa di Viareggio, quasi in disparte.

<sup>17</sup> Come ricordato nel 1947 da Leone Sbrana, già all'epoca fu impossibile stabilire la quantità delle perdite subite durante il passaggio del fronte durante la Seconda Guerra Mondiale poiché «non vi è mai stato un inventario vero e proprio di tutti gli oggetti: strumenti, autografi, preziosi doni di varia natura». Si veda LEONE SBRANA, *Visita a Torre del Lago Puccini*, «Il progresso italo-americano», aprile 1947, successivamente ripubblicato in *Fiera del libro. Viareggio 5/16 agosto 1974*, Catalogo, Viareggio, Grafiche l'Ancora, 1974, pp. 29-30.

<sup>18</sup> Ci sono rimasti appena quattro inserti che riportano tale numerazione la quale in ogni caso doveva comprendere non più di circa venti fascicoli.

<sup>19</sup> A riprova di ciò chi scrive, dopo quasi un secolo, ha avuto la fortuna di ritrovare nella stufa posta al primo piano del villino torrelaghese alcuni documenti sopravvissuti per caso al fuoco. Il ritrovamento non è particolarmente significativo per la qualità dei documenti ritrovati quanto perché attesta con sicurezza la distruzione di carte.

Sono la posta accumulata di un mese!». <sup>20</sup> Stimando quindi che nel periodo di maggior successo (1893-1924) Puccini ricevesse almeno centocinquanta missive al mese – stima fortemente in ribasso – abbiamo una corrispondenza di oltre 57.500 lettere a fronte delle circa diecimila che oggi sono rintracciabili nell'archivio personale. <sup>21</sup> Tuttavia la vasta dispersione documentaria non fu il frutto del solo scarto condotto dai familiari. Al contrario è ipotizzabile che lo stesso Giacomo avesse eliminato del materiale e sicuramente a questa selezione interna alla famiglia si aggiunse, tra 1944 e 1945, quella dovuta al passaggio della Seconda Guerra Mondiale con il pesante danneggiamento della villa di Viareggio. Quest'ultimo costituì l'evento forse più drammatico nella storia conservativa dei documenti causando la perdita di molto materiale archivistico e soprattutto di gran parte della biblioteca che lì era rimasta. <sup>22</sup> Infine, a partire dagli anni Settanta, il lungo processo per l'eredità del compositore segnò l'ultima tappa della dispersione della sua memoria; dispersione testimoniata anche dal vasto progetto di catalogazione dei materiali pucciniani ipotizzato a più riprese da Simonetta Puccini ma che, a causa della lunga vertenza, non poté essere realizzato. <sup>23</sup> Quello che ci è giunto è dunque un ampio ed articolato complesso documentario, anche se fortemente manomesso. Tuttavia, nonostante le molte lacune, è ancora possibile capire come Puccini avesse organizzato le sue carte.

A dimostrazione del rapporto concreto e quotidiano con la documentazione, le prime informazioni ci vengono non da quella ma dagli arredi. Infatti come primo strumento di fascicolazione o, più semplicemente, di raccolta dei documenti in inserti coerenti, sappiamo che Puccini aveva uti-

---

<sup>20</sup> Il lungo stralcio della lettera di Puccini a Vanbianchi venne riportata dallo stesso destinatario in un'altra lettera inviata al compositore il 1 settembre 1915. Si veda FGP, I.1.32 *sub data*.

<sup>21</sup> Un'altra lacuna cui converrà accennare è quella dei diari (o anche più banalmente delle agende) che Puccini parrebbe aver tenuto almeno per qualche periodo come risulta da alcuni frammenti superstiti; ad esempio il ricordo della prima di *Butterfly* a Londra, vergato proprio con modalità diaristica su una carta strappata dal romanzo *La signora van der Werff* e datato 4 giugno 1907; FGP, IV.6.

<sup>22</sup> A tale proposito si ricorda una lettera di Antonio Puccini al cugino Carlo Marsili del 26 giugno 1945 in cui segnalava che «La casa a Viareggio è stata totalmente devastata, manca il tetto, quasi tutte le finestre e le porte, i parquet, tutte le serrature, bagni spaccati, mattonelle rubate etc.»; Fondazione Puccini Lucca, *Archivio Marsili. Lettere di altri ad altri*, 26 giugno 1945. Danni di minor entità si registrarono anche nella villa di Torre che, sebbene maggiormente rispettata, venne comunque sequestrata prima dal comando SS e successivamente da quello alleato. Proprio in questa occasione un soldato tedesco vi sottrasse numerosi manoscritti musicali poi consegnati all'Accademia Filarmonica di Bologna; cfr. LUIGI VERDI, *I manoscritti di Madama Butterfly nell'archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna*, in *Madama Butterfly*, a cura di Silvia Camerini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1996, pp. 57-90 e DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 177-179.

<sup>23</sup> Si veda il prospetto redatto da Simonetta Puccini: *Archivio Puccini. Guida alla consultazione dello schedario* conservato in I-TLP, *Fondo Simonetta Puccini*.

lizzato delle cassettiere atte a suddividere le missive per argomento o mittente. Ne è un esempio il ricco stipo intarsiato, commissionato nel 1913 per la sala *omnibus*, sul quale campeggiano ancora le etichette vergate dal compositore ed applicate sui singoli cassettoni con le indicazioni «chéques estinti / conti Ricordi / Astuni avv. / Cammillo A. Traversi etc.» e dove quindi finivano i documenti per la prima ripartizione in insiemi omogenei.<sup>24</sup> Alla luce di ciò la distruzione dello studio di Viareggio – con le scansie richieste appositamente al mobilificio Spicciani<sup>25</sup> – costituisce una perdita ancor più drammatica.

Puccini non ideò dunque un'organizzazione coerente e definitiva di tutta la documentazione; egli preferì suddividere i documenti per «affari» raccolti in fascicoli quasi di fortuna – buste riutilizzate, strisce di carta ricavate da pezzi di giornale o pubblicità etc. – sui quali di volta in volta annotò il contenuto. Le stringhe di identificazione sono brevi, talvolta sincopate, ma efficacissime: «Progetto contratto Ricordi nuova opera con D'Annunzio / 1906», «Mio discorsetto letto a Roma al banchetto *Trittico* / 1919» e così via.<sup>26</sup> Del resto queste informazioni dovevano servire non solo a Puccini ma anche ai molti collaboratori che erano soliti aiutarlo nel portare avanti gli affari quotidiani. Infatti, a differenza dell'immagine tipica dell'archivio di persona come archivio del singolo e unicamente a disposizione del singolo, le carte Puccini costituiscono un complesso documentario pensato anche per un certo numero di 'estranei', *in primis* la non piccola famiglia che era spesso coinvolta nella gestione delle faccende correnti. Le tracce di ciò sono molte ma qui converrà ricordare solo le principali.

In primo luogo, nonostante le minute conservate all'interno dell'archivio siano piuttosto rare, rintracciamo comunque un discreto numero di missive scritte da altre persone per conto di Puccini.<sup>27</sup> Per converso le annotazioni redatte dal compositore sul verso di alcuni telegrammi ci fanno ipotizzare che tali indicazioni fossero dei promemoria per i molti *factotum* a cui era affidato il compito di rispondere recandosi di persona all'ufficio telegrafico, per primo l'onnipresente cognato Giuseppe Razzi.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Con tutta probabilità il mobile è da riconoscersi nello «stipo a due corpi di noce intagliato e intarsiato con colonne» provvisto a Puccini dal mobiliere fiorentino Guido Bartolozzi; FGP, XII.1.20.

<sup>25</sup> La fattura del 18 maggio 1923 riferisce la realizzazione di un «grande mobile libreria smontabile in tre pezzi in esterno legno noce ed interno legno comune patinato lucido a cera con sei sportelli»; cfr. FGP, XII.1.30.

<sup>26</sup> Si tratta dei documenti rispettivamente conservati in FGP, III.1.2 e III.3.3.

<sup>27</sup> Si vedano a titolo di esempio le minute scritte per conto di Puccini da Giovacchino Forzano o da Carlo Nasi conservate in FGP, I.2.

<sup>28</sup> La riprova di questo sistema documentario aperto si trova proprio nel fondo Bonturi Razzi in I-Lg nel quale si rintracciano non solo documenti inviati da Giacomo ed Elvira alla

Inoltre talvolta era lo stesso Puccini che invitava i collaboratori più fidati a scrivere al posto suo. Ad esempio in una lettera ad Alfredo Vandini il compositore raccomandava che nel caso in cui fossero giunti «telegrammi di casa mia aprili, se ci vuole risposta facile di farla tu telegrafa a Milano firmando *Topisio*».<sup>29</sup> E, come emerge dalla carta intestata utilizzata in alcune lettere, tra il serio e il faceto almeno dal 1898 il «Commendator Giacomo Puccini» aveva organizzato una vera e propria «Segreteria particolare, Sede di Roma» retta proprio dallo stesso Vandini,<sup>30</sup> segreteria che possiamo immaginare abbia avuto anche una sua, per quanto limitata, produzione documentaria la quale, almeno in prima istanza, non era gestita dal musicista, bensì dal segretario.

Un panorama già piuttosto articolato che tuttavia era ulteriormente complicato dalle difficili dinamiche domestiche. Infatti ben conoscendo la censura applicata alle lettere in ingresso dalla moglie Elvira, Puccini si faceva indirizzare la corrispondenza più intima in «posta restante» presso gli uffici di Torre del Lago o Viareggio, così che le lettere potessero essere ritirate a mano, senza essere consegnate a casa e quindi vagliate dai familiari.<sup>31</sup> Un controllo che poteva portare a situazioni involontariamente comiche. Ad esempio il 20 agosto 1921 scrivendo al soprano Rose Ader (1890-1955), tra gli amori vespertini del maestro, egli indicava non solo dove scrivere ma persino come scrivere. Così, sperando che Elvira leggesse la lettera e che in qualche modo venisse a conoscenza dell'esistenza della Ader, che da lì a breve sarebbe giunta in Italia, suggeriva di scrivere «subito lettera a me a Torre del Lago no posta restante» grazie alla quale la stessa Ader si sarebbe presentata in qualità di cantante.

---

sorella e al cognato ma anche lettere di personaggi illustri inviate a Puccini (converrà ricordare almeno Boito, Mugnone, Franchetti, Cappiello, Mascagni, Massenet, Melba, Richard Strauss, Illica e molti altri). Pare dunque verosimile che Razzi, ricevendo la posta del cognato e potendo mettere mano alle sue carte personali, sia rimasto in possesso di numerosi materiali i quali invece sarebbero dovuti confluire nell'archivio del compositore. Ancora più evidente è il caso di alcuni rendiconti finanziari della Casa Editrice Ricordi per gli anni 1905-1908 che si intersecano perfettamente con quelli conservati nell'archivio di Torre del Lago e che quindi si può supporre siano stati affidati o siano rimasti incidentalmente in mano al Razzi per gli stessi motivi.

<sup>29</sup> FGP, *Fascicoli*, I.2. L'uso del nomignolo fa pensare che Puccini in questo caso si riferisse soprattutto a risposte da inviare alla moglie per una copertura; alla luce di queste indicazioni così esplicite risulta dunque ancor più difficile dire con certezza quali, tra le missive ancora oggi conservate tra le carte di Elvira, sono state effettivamente vergate da Giacomo e quali dai molti collaboratori.

<sup>30</sup> Questa carta intestata si rintraccia in almeno tre lettere inviate da Vandini a Puccini nel 1898, il quale accennò nuovamente alla «segreteria romana» in una lettera a Vandini del 1907; le lettere con carta intestata si trovano in FGP, I.1.16 e la menzione di Puccini, *ivi*, I.2.

<sup>31</sup> Ciò emerge con evidenza dalle molte lettere superstiti di Josephine von Stengel (1886-1926) tutte giunte a Puccini attraverso il sistema della posta restante; cfr. FGP, III.6.3. Sulla relazione tra i due si veda DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini bayerische Geliebte – oder: Die Geschichte einer unerfüllten Liebe*, «Literatur in Bayern», 56, 1999, pp. 14-23 e SCHICKLING, p. 274 e segg.

Ma affinché questo potesse avvenire prima di tutto era necessario superare la prassi della posta restante; una prassi ormai così consolidata da essere applicata anche quando ciò non era esplicitato in indirizzo. Puccini suggeriva dunque di fare vergare l'indirizzo «alla sig.a Seeligman» affinché i postini riconoscessero una grafia femminile a loro nota ed effettivamente recapitassero la lettera direttamente a casa. Il compositore proseguiva poi suggerendo – quasi dettando – una lettera in italiano volutamente maccheronico: «Scrivi così: Illustre Maestro ai primieri giorni settembre io con famiglia Seeligm. venire Viareggio. Non so se Lei, caro Maestro, si ricorda di me. Mi ha conosciuta a Roma con Nikish ai concerti. Sono la sua Suor Angelica di Hamburg. Spero avere sua protezione per canto. Italia studiare molto grande desiderio imparare bella lingua. Scusi. Molti saluti. Rose Ader». La lettera era poi chiusa con un inciso che è un vero squarcio sulla vita quotidiana di Casa Puccini: «Forse mia Gattin aprire mit vapore tua lettera e leggere – gut!».<sup>32</sup>

La mano di Puccini emerge dunque non nello schema generale dell'archivio ma nei singoli documenti attraverso annotazioni più o meno esplicite che, indulgiando sui vari fascicoli, consentivano al compositore ed ai molti agenti di capire a cosa si riferissero quelle carte. In prima battuta troviamo quindi una pioggia di postille che bollavano rapidamente il singolo foglio muovendo dall'ironia pungente – si veda la chiosa spietata «Cane!» appuntata in calce al biglietto da visita fattogli recapitare da Carl Besl «dirigent de *Butterfly*» – alla tacita soddisfazione riassunta dietro alla lettera di invito come «Socio di S. Cecilia, Roma». Fino allo sdegno per essere stato giudicato, forse ingiustamente, colpevole per un biglietto amoroso «trovato da Elvira nel cancello a mezzo» e alla rabbia riversata su una fattura dello studio fotografico Sommariva dove Puccini segnalava una spesa di «Troppo per imballo / Ladruncolo d'un Sommariva / Sfotografo / perché non conforme al vero». <sup>33</sup>

Ma accanto a questo mare di annotazioni vergate carta per carta troviamo anche fascicoli più complessi in cui si spazia dagli affari economici ed artistici ai meri cimeli. A quest'ultima tipologia fa riferimento ad esempio la busta intitolata «Giacosa, Gomes, Leoncavallo, *Bohème*, Giulio Ricordi, Pesaro direzione etc. / Autografi etc. / Ricordi (souvenir) etc.» destinata a raccogliere, per l'appunto, autografi di colleghi e collaboratori illustri.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Lettera di Giacomo Puccini da Monaco di Baviera a Rose Ader, 20 agosto 1921; collezione privata. Sono grato a Luca Logi per la segnalazione di questo prezioso documento. Sui rapporti tra Puccini e la Ader si veda SCHICKLING, p. 349 e segg.

<sup>33</sup> Si veda rispettivamente FGP, IV.2; I.1.32, lettera del 20 dicembre 1915; IV.6 e XII.1.25, fattura del 30 giugno 1918.

<sup>34</sup> *Ivi*, IV.6.

Più frequenti e densi sono invece i fascicoli economici. È il caso degli inserti dedicati alle proprietà che, una volta rimessi in ordine, con poche ma fulminee parole ci consentono di ripercorrere intere stagioni della biografia pucciniana. Si vedano ad esempio i tre fascicoli in cui si spazia dalla «Bandita Lago Ginori» alla «Torre della Tagliata / Ricevute di somme pagate dall'Ing. Berni di Orbetello» ed infine al «Nov. Dic. 1921 / Mazzini / Fine Tagliata». <sup>35</sup>

Sempre lo stesso meccanismo di identificazione attraverso formule stringate e icastiche si rintraccia anche nei fascicoli dedicati ai rapporti con gli editori. Prendiamo ad esempio gli inserti relativi ad una delle gestazioni più complesse del catalogo pucciniano: *La rondine*. Anche in questo caso rimettendo in ordine i fascicoli possiamo seguire l'iter di creazione di tutta l'opera dal primo fascicolo «Agri / Abbozzo per un'operetta di D. Willner Vienna – Prima operetta propostami dagli austriaci. Poi venne *La Rondine*» seguito da «Vienna / e un po' di Zoccoletti», «Puccini e Eibenschutz e Berté» ed infine l'«Incartamento ultima offerta a Ricordi di *Rondine* e lettere di adesione di Adami / Luglio e agosto 1916» con cui arriviamo alla definitiva scelta dell'editore. <sup>36</sup>

Ecco dunque che dietro alla vulgata del compositore poco attento alla gestione delle proprie carte, emerge un archivio retto da un meccanismo semplice ma efficace il quale doveva garantire un ottimale reperimento dei documenti. Tuttavia nel *mare magnum* della documentazione che tutti i giorni giungeva al compositore la questione più problematica era costituita non tanto dai contatti amministrativi o artistici bensì dall'ingente quantità di lettere spedite dagli ammiratori. In questa vasta categoria rintracciamo di tutto: da chi chiedeva un cimelio a chi, sapendolo instancabile ricercatore di soggetti, gli sottoponeva interi libretti. Anche in questo caso la mano di Puccini correva rapida sulle varie proposte catalogandole genericamente come «Lettere di mittenti di libretti da musicare» oppure, nel caso di qualche soggetto marcatamente bizzarro, come *La donna divisa in due pezzi*, bollandolo direttamente come: «Bozzetto proposto da un...pazzo!». <sup>37</sup>

Queste lettere costituivano dunque una forma di contatto con il pubblico a cui Puccini non volle mai sottrarsi e che anzi menzionò in più occasioni. In un'intervista concessa proprio in vista della prima italiana del *Trittico*, il compositore ricordava come più che ai «ricordi delle mie battaglie artistiche» egli prestasse attenzione «ai documenti delle persone umili. Io ricevo di tratto in tratto delle lettere di sconosciuti così affettuose che mi commuovono. Hanno ormai raggiunto il record della quantità quelle che

---

<sup>35</sup> Ivi, III.4.

<sup>36</sup> Ivi, III.1.7-III.1.10.

<sup>37</sup> Ivi, IV.6.

m'informano che vi sono persone care a se stesse che devono alla musica di *Bohème* o di *Manon* la loro felicità». <sup>38</sup>

Ed è proprio alla vasta macrosezione delle lettere inviate dagli ammiratori che in parte si riferiscono anche i documenti su cui ci si soffermerà la seconda parte di questo saggio: i telegrammi d'occasione. Infatti all'indomani di ogni importante prima a cui non aveva potuto partecipare, Puccini veniva sommerso dai telegrammi inviati dagli ammiratori i quali si congratulavano con lui per l'esito della recita. Ma accanto a questa rete di appassionati spesso se ne attivava un'altra, di carattere più informativo, alla quale contribuivano persone del luogo o agenti di Casa Ricordi in trasferta, il cui compito era quello di aggiornare l'editore ed il compositore circa l'andamento della serata. Lo stesso Puccini raccolse questa documentazione eterogenea raggruppandola spettacolo per spettacolo e creando così dei fascicoli che ancora oggi ci consentono di seguire, nei casi più fortunati, la preparazione e l'esito della messinscena.

Tali strumenti, già particolarmente importanti per verificare l'andamento delle recite nelle piazze più lontane, divennero assai significativi in vista della prima assoluta del *Trittico* alla quale, come noto, Puccini non poté partecipare a causa della recentissima conclusione della Prima Guerra Mondiale, cessata appena qualche settimana prima del debutto. Rimasto a Roma e legato al filo del telegrafo, Puccini non poté quindi che avviare un altro fascicolo che con la sua grafia netta intitolò: «Roma / 3 opere / 1919 / New York». <sup>39</sup>

## 2. DENTRO L'ARCHIVIO. IL CASO DEL TRITTICO

Dopo aver analizzato il contesto in cui questi fascicoli si sono formati e le modalità con cui sono giunti sino a noi è quindi possibile prendere in esame l'inserito dedicato al debutto della penultima creazione pucciniana: il *Trittico*. Si tratta di quarantotto missive inviate tra il primo aprile e il 27 dicembre 1918 da alcuni dei protagonisti delle complesse vicende che condussero al doppio debutto dell'opera – a New York il 14 dicembre 1918 e a Roma l'11 gennaio 1919 – e tra cui converrà ricordare almeno Giulio Gatti Casazza, il direttore d'orchestra Roberto Moranzoni, l'editore Tito Ricordi ed il suo agente a New York George Maxwell. <sup>40</sup>

<sup>38</sup> L'intervista si legge nel «Giornale d'Italia», 12 dicembre 1918, p. 3.

<sup>39</sup> Si veda FGP, III.1.11; da qui in avanti, onde evitare di ripetere la segnatura, per i documenti provenienti da questo inserto non verrà ricordata la collocazione. Si precisa inoltre che nelle trascrizioni dei telegrammi sono state apportate alcune minime integrazioni onde rendere più agevole la lettura.

<sup>40</sup> Su George Maxwell, dal 1911 responsabile della filiale americana di Ricordi a New York

Alla luce delle traversie conservative sin qui descritte, la prima domanda è se il fascicolo in questione sia ancora quello creato da Puccini. Non avendo inventari storici ovviamente la risposta non può che essere interlocutoria. Tuttavia anche le possibili aporie non contraddicono il quadro generale in cui si mosse ed agì il Puccini-archivista; anzi esse ci invitano a riflettere ulteriormente sulla modalità di fruizione di queste carte che – pure al netto del nuovo ordinamento, pensato anche per agevolare i fruitori – costringono lo studioso ad una modalità di ricerca ad ampio spettro, procedendo con un continuo incrocio di informazioni che spazia ben al di là dei singoli fascicoli. Scopo di questo caso-studio non è dunque quello di creare una cronologia esatta della messinscena – già ampiamente discussa nelle più recenti biografie pucciniane – bensì quello di riflettere sulla qualità della documentazione torrelaghese, ripercorrendo gli eventi che hanno condotto alla costituzione del nostro fascicolo.

In primo luogo è dunque interessante riflettere sulla tipologia della missiva isolata da Puccini: il telegramma; una modalità di comunicazione rapida (in attesa della diffusione su larga scala del telefono) che caratterizza l'intero archivio pucciniano. Basterà segnalare che delle circa 765 missive inviate da Puccini alla moglie Elvira ancora oggi conservate nell'archivio personale, circa la metà è costituita proprio da telegrammi i quali talvolta si susseguivano a due o tre in una stessa giornata.<sup>41</sup> Ciò induce a supporre che il fascicolo «Roma / 3 opere / 1919 / New York» non sia stato creato con un intento celebrativo o auto-memoriale *ex post* bensì con uno scopo eminentemente pratico: raccogliere insieme tutte le informazioni relative all'*iter* della doppia *première* del *Trittico*. Un evento, è bene ricordarlo, particolarmente complesso: mai infatti era stata tentata la messinscena di un'opera nuova, in due teatri posti su due continenti diversi, a distanza di appena un mese e per di più nel contesto di una guerra mondiale, quindi senza la possibilità che l'autore potesse seguire l'allestimento in prima persona. Ovviamente i rischi erano enormi e, come vedremo, ben chiari a tutte le parti coinvolte, a partire dal fatto che il cattivo esito della prima statunitense avrebbe potuto condizionare anche l'andamento della messinscena romana e, di conseguenza, l'intero progetto.<sup>42</sup>

---

e suo agente per gli Stati Uniti, si veda THERESA M. COLLINS, *Otto Kahn. Art, money and modern time*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002, p. 174.

<sup>41</sup> Si vedano ad esempio i tre telegrammi inviati il 30 marzo 1901 da Puccini ad Elvira, I-TLP, *Fondo Elvira Puccini*, I.1.12 *sub data*.

<sup>42</sup> Il fallimento delle *Maschere* di Mascagni, che debuttarono nello stesso giorno in ben sette teatri italiani il 17 gennaio 1901, non incoraggiava operazioni troppo ambiziose. Un precedente ulteriore: *Das Spielwerk und die Prinzessin* di Schreker venne dato in contemporanea a Vienna e Amburgo nel 1913.

Da qui l'attesa, spesso spasmodica, di notizie dagli Stati Uniti le quali, dovendo giungere con rapidità, non potevano che essere inviate per telegramma. Del resto le questioni da dibattere erano molte, sia di natura artistica che di tipo più pratico. Sfogliando il nostro fascicolo torrelaghese possiamo vedere il clima in cui maturò la scelta di proporre la prima assoluta a New York, le gravi difficoltà emerse nel combinare un incontro tra Puccini e il direttore prescelto, Roberto Moranzoni, le fasi che condussero alla messinscena ed infine il controllo – palpabile in filigrana – esercitato da Puccini e Casa Ricordi sulla stampa giunta in Italia dagli Stati Uniti all'indomani del debutto. Raccogliere i telegrammi significava dunque isolare informazioni preziose che, come vedremo, una volta giunte a Puccini rimbalzavano rapidamente a Milano e viceversa.

Il nostro fascicolo si apre agli inizi di aprile inquadrando la fine della trattativa che avrebbe voluto la *première* del *Trittico* in Argentina. Tra i telegrammi troviamo quelli dello scrittore e giornalista argentino Hector Cipriano Quesada il quale – dopo aver già diffuso la notizia di un impegno di Puccini a Buenos Aires – ancora il 4 maggio tornava ad offrire il Colón per «questa temporada senza nessuna condizione» pur mantenendo «qualche differenza con impresa riguardo vostro compenso». Tuttavia già il 13 aprile l'impresario Walter Mocchi aveva inviato un lungo parere negativo basato su solidi argomenti: a causa delle tempistiche il debutto al Colón era praticamente inconciliabile con quello romano, tanto più che Puccini intendeva essere presente ad entrambi ricorrendo ad un «Maestro unico» – verosimilmente Hector Panizza.<sup>43</sup>

Il 22 maggio Tito Ricordi incalzava quindi Puccini affinché telegrafasse a Buenos Aires ritirando ogni disponibilità per un esordio argentino ma lasciando comunque uno spiraglio per le riprese successive, ovvero riservando le tre opere al Colón «e non altro teatro Buenos Aires» per la stagione 1920.<sup>44</sup> Tale decisione con tutta probabilità era maturata alla luce della decisiva notizia che il 3 maggio lo stesso Ricordi aveva comunicato a

---

<sup>43</sup> Nel telegramma l'agente scrive infatti: «insistere quindi sopra maestro unico significa volere impedire esecuzione non essendo colpa mia paura Panizza imbarcarsi né vostro ritardo finire opera». Informazioni coincidenti – unite a prime serie perplessità del compositore – erano emerse in una lettera inviata da Puccini a Clausetti l'8 aprile 1918, in CARTEGGI, n. 718, pp. 460-461. Su Mocchi, impresario del Costanzi nonché marito di Emma Carelli, si veda ALESSANDRA CIMMINO, «Mocchi, Walter», in «Dizionario Biografico degli Italiani», LXXV (2011), *sub vocem* in linea: [https://www.treccani.it/enciclopedia/walter-mocchi\\_\(Dizionario-biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/walter-mocchi_(Dizionario-biografico)/).

<sup>44</sup> Quest'ultimo documento non è solo uno snodo centrale nel destino dell'opera ma anche una preziosa testimonianza sulla prassi di lavoro del compositore. Infatti allegato al telegramma di Ricordi Puccini volle conservare, incollandola sopra, anche la minuta di quanto effettivamente scritto a Quesada, una delle poche autografe conservate nell'archivio. Il testo: «Quesada / Colon / Buenos Aires / Nessun dissidio con impresa, opere non ultimate sarò lietissimo diansi anno prossimo saluti Puccini» (cfr. Tav. VII).

Puccini, questa volta via lettera: «al Costanzi avranno la prima in Italia ma il Metropolitan desidera la prima nel mondo – e questo si può fare perché New York apre alla fine di novembre e il Costanzi a Natale». Una soluzione da prendere in considerazione anche alla luce della ricca offerta di Gatti Casazza, il quale aveva messo sul piatto ben «settemila dollari di premio oltre ai diritti di rappresentazione – e mi pare che a questi lumi di luna non sia somma da disprezzare... col cambio all'80 per cento».

Tuttavia poiché gli Stati Uniti erano pienamente coinvolti nel conflitto mondiale si presentava da subito un problema: come poteva Puccini seguire la messinscena? A tale proposito Ricordi nella stessa lettera tranquillizzava il compositore anche riguardo l'esecuzione:

Gli elementi canori saranno ottimi. Io penso per esempio al De Luca come Gianni Schicchi, per la direzione e la messa in scena se tu non ti senti di fare ancora un viaggio d'oltremare si può cablare a Gatti Casazza che mandi in Europa il Moranzoni e il regista<sup>45</sup> per mettersi d'accordo con te. Se anche questo non ti andasse si può pregare Clausetti di andare a New York. Fare dunque in modo che la primissima esecuzione sia eccellente anche se oltreoceanica, farla seguire immediatamente dalla prima italiana ma non rifiutare l'offerta del Metropolitan che, dati i tempi, non potrebbe essere migliore.

A questo punto potevano iniziare i primi abboccamenti con Gatti Casazza che il 6 maggio, forse proprio alla luce della reazione positiva del compositore, inviava un telegramma di generici ringraziamenti.

In ogni caso, al di là delle rassicurazioni di Ricordi, il grande problema di garantire la qualità della prima pur in assenza del compositore rimaneva. La questione assillava l'autore sin dalle trattative con l'Argentina ma dopo aver accettato la proposta del Metropolitan la faccenda era sempre più urgente, tanto più che si era già giunti agli inizi di giugno. Vista l'impossibilità di potersi confrontare sia col regista che con Moranzoni, il 3 giugno Puccini scriveva a Clausetti allarmato: «io non intendo dare in pasto alla cieca le mie opere al pubblico. Se è un affare per la 1<sup>a</sup> volta è certamente una rovina perché debbono rimanere nel repertorio. Ergo telegrafate a New York che stiano ai patti se no non se ne fa di niente».<sup>46</sup> Tuttavia il problema era di non semplice soluzione poiché, oltre al grave rischio personale per gli artisti che dovevano affrontare una traversata oceanica in pieno conflitto mondiale, prima di tutto si dovevano ottenere i rispettivi lasciapassare dal Ministero degli Esteri.

---

<sup>45</sup> Si tratta con tutta probabilità di Richard Ordynski, indicato come direttore di scena della prima assoluta dell'opera.

<sup>46</sup> RICORDI/LLET000578 (ultimo accesso 15 ottobre 2022).

Così due giorni dopo Clausetti rispondeva che Casa Ricordi stava insistendo presso Gatti Casazza venendo però a sapere che «dalla tua lettera risulta che tu hai già risposto affermativamente alla proposta trasmessati dal Ministero dell'Interno di far partire un altro Maestro [che ora sappiamo essere il Bamboschek]<sup>47</sup> a evitare malintesi occorre che tu scriva subito allo stesso Ministero precisando bene che il maestro che deve ottenere il permesso di partenza è il Moranzoni e non altri». Dieci giorni dopo era lo stesso Gatti Casazza a rispondere nuovamente a Puccini inviando un lungo telegramma in cui ancora una volta si illustravano le difficoltà e si proponevano delle alternative:

Facciamo possibile ottenere possano Moranzoni, regisseur venire Italia ritornare America ma affare complicato, lungo specie per regisseur nativo Polonia [...] Permettomi suggerire mezzo pratico offerente migliori possibilità riuscita [...] cominciare intanto inviare New York Carignani oppure Clausetti oppure altra persona vostra fiducia capace riferire vostre intenzioni, istruzioni portando spartiti, libretti, piante, schizzi, appunti [...] Maxwell ed io possiamo garantire questo basterebbe per Moranzoni e regisseur persone abilità, intuizione superiori, tuttavia se avremo garanzie per essi li manderemo volentieri ugualmente Italia anche dopo venuta inviato.

Inoltre, volendo dare dimostrazione del suo totale impegno nella faccenda, Gatti Casazza iniziava ad indicare alcuni degli artisti presi in considerazione per formare la compagnia di canto:

Riguardo compagnia Maxwell ed io considerare forti ragioni opportunità locale riteniamo conveniente affidare *Angelica*, *Tabarro* a Farrar sempre popolarissima, più [di] qualunque altra Farrar canta facilmente parti forti come *Tosca*, *Madame Sangene* [sic], *Carmen* [...] Potrebbe cantare *Schicchi* Muzio fattasi eccellente, versatile artista, voce fresca che preparerebbe anche *Tabarro*, *Angelica* per qualunque eventualità [...] D'accordo De Luca *Schicchi*, probabilmente avremo Montesanto per *Tabarro*, sta bene Crimi *Tabarro* che avendo voce facile potrebbe eseguire anche *Schicchi* per cui possiamo prepararlo anche due tenori americani buonissimi graditi pubblico [...]. D'accordo tre opere sarebbero prime sere date insieme, per sere seguenti eseguiremo vostre istruzioni.

Infine l'impresario continuava a cercare di tranquillizzare Puccini: come «amico vostro sinceramente devoto posso assicurarvi onestamente potete contare sopra produzione perfetta, qualunque preoccupazione sarebbe inutile». A questo lungo telegramma faceva eco un altro di George Maxwell che nella stessa giornata scriveva al compositore di aver «preso co-

---

<sup>47</sup> Il direttore triestino Giuseppe Bamboschek (1890-1969), che dal 1916 dirigeva frequentemente al Metropolitan Opera House.

gnizione telegramma spedito Gatti Casazza. Sono d'accordo con lui: puoi fidarti completamente».

Giunti a metà luglio la situazione non sembrava aver avuto alcun sviluppo sostanziale e, nonostante l'idea di far venire in Italia anche il *regisseur* fosse stata abbandonata, la richiesta del solo Moranzoni continuava a giacere presso il Ministero degli Esteri. L'ipotesi di mandare negli Stati Uniti un altro inviato con le istruzioni di Puccini si faceva dunque sempre più concreta; tuttavia il 14 luglio Maxwell, temendo un potenziale conflitto tra artisti, non mancava di telegrafare sconsigliando di «mandare altro direttore, se viaggio Moranzoni impossibile manda piuttosto istruzioni, garantisco tutto andrà bene».

Il giorno successivo era lo stesso Gatti Casazza a scrivere assicurando che le richieste di permesso erano state avanzate, tuttavia «qualora impossibile riuscire pregovi rinunciare altro direttore serie ragioni opportunità mandando invece maestro concertatore per rimanere New York da fine settembre alla fine novembre circa [per] portare vostre istruzioni, preparare artisti, concertare, essere [al] piano, assistere prove [...] Moranzoni impegnasi accettare interamente sue istruzioni». Tuttavia tale soluzione non dovette soddisfare Puccini. Nel bel mezzo di queste trattative, il 19 luglio, il compositore tornava alla carica con Clausetti chiedendo «le pratiche per la venuta di Moranzoni vanno? Urge – perché temo che non venga e se non venisse io non butterei colà le mie opere per certamente rovinarle senza alcun assistenza e conoscenza. Rispondimi subito, ti prego». <sup>48</sup>

Dobbiamo aspettare altre due settimane quando, finalmente, il 2 agosto Gatti Casazza poté telegrafare: «Moranzoni ottenne Ministero richiesto permesso quindi nessuna difficoltà per ritorno [...] sarà Viareggio seconda quindicina agosto, saluti». Una notizia fondamentale che da Viareggio rimbalzava a Milano dove lo stesso Puccini il 5 agosto scriveva a Clausetti: «dì a Tito che Gatti Casazza ha telegrafato che Moranzoni sarà da me verso il 15 agosto e che potrà ritornare avendo avuto il permesso del Ministero nostro. Sicché mi occorrono le partiture e i disegni delle scene». <sup>49</sup>

Appianata questa non lieve difficoltà ne spuntava subito una nuova; ora che il debutto era certo si dovevano preparare i materiali per la messinscena: dagli spartiti alle partiture, dalle copie dei bozzetti alle istruzioni per l'allestimento. Già il giorno successivo, 6 agosto, Puccini sollecitava nuovamente Clausetti raccomandando, tra le altre cose, che venisse preparato il «materiale per Moranzoni, quando verrà qua per bene imbibirlo delle diverse cutrilles delle opere». <sup>50</sup>

<sup>48</sup> Lettera del 19 luglio 1918, RICORDI/LLET000589.

<sup>49</sup> Lettera del 5 luglio 1918, RICORDI/LLET000590.

<sup>50</sup> Lettera del 6 agosto 1918, RICORDI/LLET000591.

Il 13 agosto il direttore partiva per l'Italia,<sup>51</sup> un soggiorno che attraverso gli scambi epistolari possiamo seguire quasi giorno dopo giorno. Gli incontri tra Puccini e Moranzoni avvennero a Viareggio<sup>52</sup> probabilmente nell'ultima decina di agosto, tuttavia dovettero rimanere piuttosto interlocutori dato che il materiale di Casa Ricordi non era ancora giunto. A Moranzoni non rimaneva quindi che prendere «cognizione superficiale (senza partiture) delle opere». Finalmente, dopo numerosi solleciti, il 27 agosto Tito Ricordi comunicava di aver inviato a «mezzo corriere espresso spedite tre partiture *Tabarro*, *Schicchi* canto – *Angelica* seguirà presto» e sottolineando: «Facemmo veri miracoli rapidità».<sup>53</sup> Nonostante ciò i materiali sarebbero arrivati solo a inizio settembre, ovvero quando Moranzoni era già ripartito da Viareggio.

Infatti ancora una volta le questioni burocratiche incombevano sulla preparazione delle tre opere: oltre ad arrivare in Italia era anche necessario ripartire, per cui lo stesso Puccini segnalava a Clausetti che «Moranzoni è inquieto per il ritorno a New York – qui il prefetto gli ha fatto un monte di difficoltà – È indeciso o di andare a Roma o venire a Milano (dove verrebbe però dopo Roma) per vedere se con Tito (a Milano) può trovare di facilitargli il ritorno».<sup>54</sup> Ed il 30 agosto sempre Puccini scriveva nuovamente a Milano segnalando che «niente è arrivato di musica» ma che «Moranzoni è a Roma per passaporto».<sup>55</sup>

Probabilmente avendo avuto notizia di un certo scontento il 3 settembre Gatti Casazza si complimentava con Puccini per le «splendide informazioni datemi Moranzoni riguardo *Trittico*, non mi sorprendono. Vive felicitazioni» sollecitandolo tuttavia «appena possibile pregovi far ripartire Moranzoni con tutto materiale». Ma l'autore invece era meno entusiasta. Il 4 settembre scriveva a Tito Ricordi una lettera che è anche un sunto del soggiorno italiano del direttore:

Moranzoni è sempre a Roma credo verrà qui verso domenica – ha avuto grandi difficoltà per il passaporto di ritorno. Qui è stato poco – Le partiture non le ha viste perché non erano arrivate – Gatti mi telegrafa facendo premura che Moranzoni si sbrighi. Credo che appena arrivato qui, M[oranzoni]ni verrà a Milano per

---

<sup>51</sup> RICORDI/CLET001573.

<sup>52</sup> Come risulta dalle ricevute di pagamento, a partire dal settembre 1912 Puccini prese in affitto mediante Giovanni Perna una casa posta a Viareggio, in angolo tra l'allora Piazza Principe di Piemonte ed il viale XX settembre. Tuttavia il 4 marzo 1918 il compositore stipulò un nuovo contratto di affitto con il medico inglese Hugh Munro spostandosi in un villino posto in via Giotto, 1 con una locazione che venne rinnovata sino all'aprile 1919. Dunque è qui che si dovettero svolgere gli incontri con Moranzoni. Si veda FGP, XII.11.

<sup>53</sup> Lettera del 27 agosto 1918, RICORDI/CLET001575. Per le rimostranze di Puccini si veda inoltre anche la lettera del 24 agosto RICORDI/LLET000439.

<sup>54</sup> Lettera del 29 agosto 1918, RICORDI/LLET000593.

<sup>55</sup> Lettera del 30 agosto 1918, RICORDI/LLET000594.

prendere tutto il materiale e figurini e bozzetti scene. Procura dunque che tutto sia pronto, perché ripartirà subitissimo.<sup>56</sup>

Rientrato da Roma, Moranzoni trascorse ancora qualche giorno a Viareggio col compositore e, finalmente, di fronte ai materiali stampati da Casa Ricordi. Da qui sarebbe passato da Milano per comunicare le ulteriori modifiche inserite da Puccini,<sup>57</sup> prendere il rimanente materiale e rientrare a New York.

Concluso il viaggio del direttore in Italia si entrava nel vivo della preparazione della *première*. Il 19 settembre Gatti Casazza telegrafava a Puccini di aver «scritturato Montesanto ritengolo ottimo *Tabarro*» mentre il 3 ottobre si complimentava con l'autore telegrafando che «Moranzoni fattoci sentire *Trittico* porgo triplice felicitazione dicendo: Gloria». Ancora una volta la notizia rimbalzava a Milano dove Puccini il 9 ottobre scriveva a Clausetti «ricevo teleg. da Gatti Casazza e da Maxwell pieni d'entusiasmo per le 3 opere sentite al piano, pronosticano successo sicuro – vedremo – e in bocca al lupo». <sup>58</sup> Alla fine del mese, il 30 ottobre, giunse un nuovo messaggio da Gatti Casazza e Moranzoni i quali rassicuravano Puccini che la «lettura 3 opere orchestra» aveva fatto un «ottimo effetto, felicitazioni»; notizia che ancora una volta Puccini segnalò all'editore scrivendo a Clausetti il giorno dopo.<sup>59</sup>

Nelle settimane successive le informazioni si diradano fortemente, complice un vasto sciopero dei postelegrafonici, e lo stesso Puccini, sempre più preso dall'organizzazione del debutto romano, sembrò quasi disinteressarsi a quanto avveniva oltreoceano. Solo il 5 dicembre – a meno di dieci giorni dalla prima – il compositore scrisse a Clausetti chiedendo: «dammi tue notizie – da New York ne avete? Io no – bisognerà che la Casa telegrafi o a Gatti o a Maxwell perché si occupino dei corrispondenti dei giornali Italiani»<sup>60</sup> – un inciso, quest'ultimo, su cui torneremo.

<sup>56</sup> Lettera del 4 settembre 1918, RICORDI/LLET000440.

<sup>57</sup> Il primo settembre era il turno di Casa Ricordi che pregava Puccini di «voler consegnare al Maestro Moranzoni quando verrà a Milano le tre partiture d'orchestra che le avevamo spedite onde passare tutte le correzioni nelle copie che dovremo mandare a New York»; RICORDI/CLET001577. Il pur breve soggiorno viareggino del Moranzoni fu dunque occasione per un confronto sulle tre opere ma anche per ulteriori modifiche. Tuttavia, come noto, Puccini continuò a lavorarvi anche dopo la ripartenza di Moranzoni e la versione newyorkese non poté essere del tutto aggiornata. Per questi problemi, ed in particolar modo per l'estensione dell'aria «Senza Mamma», si veda BUDDEN, pp. 393-395.

<sup>58</sup> Lettera del 9 ottobre 1918, RICORDI/LLET000602.

<sup>59</sup> Così scriveva Puccini a Clausetti: «Ricevo da N.Y. un teleg: firmato Gatti e Moranzoni: lettura 3 opere orchestra ottimo effetto – felicitazioni Saluti»; lettera dell'1 novembre 1918, RICORDI/LLET000604.

<sup>60</sup> Lettera del 5 dicembre 1918, RICORDI/LLET000611.

Le notizie successive ci portano praticamente alla vigilia del debutto: il 12 dicembre Gatti Casazza telegrafava al termine della «prova generale con pochissimi invitati. Esecuzione magnifica [...] Impressione generale complessiva molto favorevole, per *Schicchi* entusiastica [...] Sabato 14 premiere prevediamo brillante successo». Da questa data gli echi della prima statunitense impiegarono tre o quattro giorni per giungere a Roma, dove Puccini si era trasferito per preparare il debutto italiano. Qui già il 16 dicembre gli amici di sempre gli avevano scritto congratulandosi, ma erano congratulazioni basate unicamente sulla fiducia.<sup>61</sup> Stando alle timbrature postali il primo messaggio newyorkese, inviato dall'onnipresente George Maxwell, giunse solo il 17: «Trionfo fenomenale. *Tabarro* dieciotto richiami, *Angelica* dodici, *Schicchi* tredici [...] Più grande entusiasmo per autori, congratulazione sincere». Il giorno successivo giungevano i telegrammi più che entusiastici di Gatti Casazza<sup>62</sup> cui seguiva quello di Moranzoni: «Lietissemo [sic] annunciarle completo successo saluti».

Messaggi che certamente avranno rassicurato Puccini ma tra i quali spicca ed assume un significato più specifico il lungo telegramma – su ben sei facciate – che Francesco Raineri,<sup>63</sup> un giovane giornalista all'epoca critico musicale per alcuni periodici di New York, aveva inviato ad Alberto Bergamini, fondatore e direttore di quello che era considerato il terzo quotidiano nazionale: «Il giornale d'Italia». La particolarità di questo documento è che il telegramma di Raineri non è un parere amicale ma una vera e propria recensione: ciò è evidente non solo per l'accuratezza con cui viene descritto l'esito della serata ma anche perché sullo stesso telegramma si trovano le annotazioni utili a trasformare il messaggio – redatto con tono tipicamente telegrafico – in un vero e proprio articolo giornalistico. Ogni qualsivoglia dubbio viene poi tolto dalla chiusura del testo con cui Raineri pregava Matteo Incagliati, critico musicale per «Il giornale d'Italia», di «curare sviluppo questo telegramma».

---

<sup>61</sup> Si tratta dei telegrammi di Manfredo Manfredi, del Sindaco del Carlo da Lucca e dello stesso Forzano.

<sup>62</sup> Questo il testo del telegramma di Gatti Casazza: «Felicissimo annunziare completo, autentico successo *Trittico* stop Alla fine ciascuna opera lunghe, grandi, sincere dimostrazioni oltre quaranta calorose chiamate complessive stop malgrado divieto pubblico ottenne viva forza replica aria Lauretta stop esecuzioni merito principale Moranzoni magnifiche stop Farrar, Muzio, Easton, De Luca, Nontesanto [sic], Crimi, Dibur impareggiabili attori e cantanti stop stampa odierna constata successo esprimendosi molto favorevolmente merito opere entusiasticamente per *Schicchi* stop a nome tutto personale Metropolitan porgo vivissime felicitazione, abbracciola. Viva Puccini». L'eccessivo entusiasmo rispetto a quanto descritto nelle cronache teatrali statunitensi è già stato rilevato da BUDDEN, p. 393.

<sup>63</sup> Cfr. MAURO FORNO, *Informazione e potere. Storia del giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2012. Le principali notizie sul Raineri ci vengono da «Editor and publisher», n. 51, 1918, p. 9 e soprattutto dal breve necrologio inserito nella «Rivista d'Italia e d'America», maggio 1927.

Siamo dunque di fronte ad una recensione che sarebbe dovuta comparire sull'importante testata preparando il pubblico italiano in vista del prossimo debutto romano.<sup>64</sup> Ovviamente Raineri descriveva con toni entusiastici la recita newyorkese parlando di un «vero trionfo» per le tre opere con «circa cinquanta volte durante serata interpreti dovettero riapparire alla ribalta». Un successo così evidente da essere registrato in modo «unanime» dalla stampa locale – ma che invece sappiamo essere stato molto meno fulminante.

La presenza di questo documento all'interno del fascicolo torrelaghese unito all'invito rivolto dal compositore a Clausetti alla vigilia del debutto – «bisognerà che la Casa telegrafi o a Gatti o a Maxwell perché si occupino dei corrispondenti dei giornali Italiani» – ci invita dunque a riflettere sulle possibili accortezze messe in campo proprio da Puccini e Ricordi affinché in Italia giungessero unicamente notizie positive delle recite newyorkesi. Si tratta di un argomento già analizzato e che si spera in futuro possa essere oggetto di ulteriori specifici approfondimenti;<sup>65</sup> in questo contesto preme sottolineare la traccia documentaria che stiamo analizzando e che è rimasta nell'archivio personale del compositore.

Del resto, come anticipato, un insuccesso negli Stati Uniti avrebbe certamente messo in difficoltà anche la prima romana, a maggior ragione alla luce dell'inasprito spirito nazionalistico che non aveva visto di buon occhio il debutto assoluto non italiano.<sup>66</sup> Inevitabile dunque che si cercasse di controllare le notizie attraverso la vasta rete informativa intessuta da Puccini e Ricordi e che in questo caso si poté avvalere di un personaggio molto vicino al compositore Puccini: Matteo Incagliati, già al centro di numerose pressioni e richieste da parte di Puccini e che verosimilmente in questa occasione svolse la funzione di vero e proprio passacarte per il compositore.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Al momento non è stato possibile rintracciare la recensione per «Il giornale d'Italia», sembra dunque lecito immaginare che essa sia stata pubblicata sul settimanale lanciato da Bergamini in supplemento al quotidiano: «La voce d'Italia», di difficilissimo reperimento, soprattutto per i primi numeri. Al momento tale periodico non risulta disponibile neanche presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze o quella di Roma. Tuttavia non si può escludere che questa recensione non sia stata pubblicata perché ritenuta insoddisfacente o non utile.

<sup>65</sup> Si veda *Giacomo Puccini nei teatri del mondo: cronache dalla stampa periodica*, Atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 11-13 dicembre 2008), Lucca, Istituto storico lucchese, 2008-2013.

<sup>66</sup> Sul problema della prima assoluta fuori d'Italia in un momento politico e sociale così delicato si veda, oltre agli studi già menzionati, ALEXANDRA WILSON, *The Puccini problem. Opera, nationalism and modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

<sup>67</sup> I rapporti tra Incagliati e Puccini sono noti e attestati nelle diverse edizioni dell'epistolario – si vedano i CARTEGGI. In questa sede mi preme segnalare una lettera di Puccini a Incagliati passata sul mercato antiquario – ed ora in collezione privata – scritta dal compositore il 29 ottobre 1919 in cui Puccini comunicava di aver letto «sul *Giornale d'Italia* un articolo sul cartellone del Costanzi. Dunque *Trittico!*» Tuttavia avendo qualche dubbio sull'effettiva volontà

Anche nei giorni successivi sembra emergere, sempre in filigrana, un progressivo controllo delle notizie utile a tranquillizzare la critica italiana. Così il 23 dicembre il magnate Otto Kahn telegrafava annunciando un successo trionfale, anche in questo caso piuttosto superiore al vero:

Please accept on behalf of directors Metropolitan opera sincerest congratulations on latest products of your genius which MET with triumphant acclaim of our public we are honored to have had the privilege of world premiere it is a happy augury of that close and cordial comradeship in peace between Italy and America which is to follow the comradeship in arms which has led to the victory of our common cause.

Ancora più chiaro invece è il telegramma inviato il 27 da Maxwell che, mentendo quasi spudoratamente, dichiarava: «tutte [sic] stampa molto buono». <sup>68</sup> Una reticenza che ci sorprende ancora di più se pensiamo che nella rassegna stampa conservata all'interno dell'archivio Puccini troviamo ampi fascicoli dedicati alle prime di Roma e Londra ma pochissime recensioni statunitensi – e tutte estremamente positive. <sup>69</sup>

Con l'andare del tempo il debutto al Metropolitan sembra dunque aver assunto il carattere di un'occasione per incassare una cospicua somma e preparare positivamente il terreno alla prima romana, che l'autore poté seguire e curare in prima persona. Proprio per questo motivo di quest'ultimo spettacolo ci resta pochissima documentazione: messaggi generici che, seppur inviati da personalità di un certo rilievo, rientrano nell'alveo delle congratulazioni aggiungendo assai poco ai fatti sin qui tracciati.

D'altro canto la presenza del *Trittico* nell'archivio Puccini non si esaurisce con il fascicolo preso in esame; anzi: l'archivio riflette la tecnica creativa del musicista fatta di stesure e continui ripensamenti. Questa peculiarità, unita alle travagliate vicende conservative che ne hanno fortemente depauperato il contenuto, ci offre così l'occasione per ricordare ancora una volta come queste carte debbano essere affrontate nel loro insieme, magari

---

di procedere nella ripresa il compositore spronava il giornalista a «non lasciar perdere l'idea di rivedere Giorgetta, Angelica e Gianni sulle mie care scene del vostro teatro».

<sup>68</sup> Un quadro complessivo sulla controversa reazione del pubblico statunitense – che, come noto, apprezzò particolarmente il *Gianni Schicchi* riservando forti perplessità per *Tabarro* e *Suor Angelica* – si trova nelle biografie già menzionate nonché in CARTEGGI, pp. 471-475.

<sup>69</sup> Al momento sono emerse solo due recensioni sciolte: la prima a firma di Max Smith, in cui si metteva in luce il successo immediato delle nuove opere, e la seconda tratta da «The Evening Telegraph» la quale anch'essa iniziava con «a pronounced and indisputable success was scored last evening at the Metropolitan Opera House». Come ci dimostra l'etichetta vergata dal compositore «*Trittico* / Londra / Giornali giugno 1920» anche la rassegna stampa della prima londinese venne raccolta ed esaminata dallo stesso Puccini. Si veda FGP, rassegna stampa *sub data*. Circa la ripresa dell'opera a Londra cfr. BUDDEN, p. 394.

partendo da un singolo fascicolo il quale tuttavia, per offrire un quadro ampio e davvero efficace, deve essere sistematicamente integrato e messo in dialogo con il resto della documentazione conservata dentro e fuori dall'archivio personale.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Per quanto riguarda la versione finale del *Trittico* è interessante notare come dal carteggio emerga anche il lavoro di revisione dello spartito condotto alla luce delle prime recite. Si veda ad esempio una lettera inviata dal direttore Vincenzo Bellezza un mese dopo il termine della prima serie di rappresentazioni romane (ben 14 dall'11 gennaio al 22 febbraio 1919) in cui troviamo traccia delle correzioni discusse con il compositore. Così il 22 marzo 1919 Bellezza scriveva a Puccini: «Caro Maestro, oggi stesso abbiamo spedito il *Tabarro* con pochissime “puntature” per De Angelis. Come potete vedere dove c'è qualche piccola variante ho fatto una pieghetta sulla pagina ed una crocetta sul rigo in cui la variazione esiste. Con molto piacere ho lavorato intorno a ciò, e (secondo Forzano scrive) sarebbe utile nel rimandarmi il *Tabarro* indicatemi quali sono i tagli che credete di far praticare», I-TL, FGP, I.1.36.

## SYLVANO BUSSOTTI PER GIACOMO PUCCINI (1974)\*

a cura di  
FEDERICA MARSICO

Il testo che qui presentiamo fu redatto da Sylvano Bussotti in occasione del cinquantenario della morte di Giacomo Puccini in risposta a un invito di Leonardo Pinzauti; per la «Nuova Rivista Musicale Italiana», il critico raccolse il punto di vista su Puccini di quattro protagonisti dell'avanguardia postbellica, al fine di «offrire [...] una documentazione dei giudizi e degli umori che la musica di Puccini suscita oggi».<sup>1</sup> Leggendo le risposte di Luciano Berio, Franco Donatoni e Luigi Nono, risulta evidente che il punto di vista di Bussotti è diametralmente opposto a quello degli altri intervistati, che rispondono succintamente a Pinzauti e non celano di nutrire scarso interesse per la musica del compositore lucchese. Bussotti affronta invece il tema in modo assai più articolato, manifestando a più riprese la propria passione per Puccini, che lo accompagnò costantemente in tutta la sua carriera. Oltre a collaborare con il Festival di Torre del Lago, prima come consulente e poi come direttore artistico tra il 1978 e il 1983, Bussotti realizzò allestimenti di riferimento di numerose opere pucciniane in veste di regista, scenografo e costumista; rimandi alla figura e alle opere di Puccini sono inoltre rinvenibili nella sua produzione musicale e letteraria.<sup>2</sup> Nella risposta a Pinzauti, l'ammirazione per il grande operista si manifesta

---

\* Ringrazio Michele Girardi per i preziosi suggerimenti nella realizzazione di questa edizione; Mylène Gioffredo per il fondamentale aiuto nell'individuazione della fonte all'origine della citazione dagli scritti di Pierre Boulez; Maria Maddalena Novati per la segnalazione del documentario conservato nelle Teche RAI; Rocco Quaglia per aver gentilmente autorizzato la pubblicazione dell'autografo; il Centro Studi e Ricerche sulla Musica Moderna e Contemporanea NoMus di Milano per la riproduzione del manoscritto e per aver seguito con entusiasmo lo sviluppo di questo lavoro.

<sup>1</sup> *Giacomo Puccini nelle testimonianze di Berio, Bussotti, Donatoni e Nono*, a cura di Leonardo Pinzauti, «Nuova Rivista Musicale Italiana», VIII, 1974, pp. 356-365: 356. La risposta di Bussotti è alle pp. 357-363.

<sup>2</sup> Chi scrive sta preparando un saggio sull'argomento della passione di Bussotti per Puccini, nella prospettiva di cogliere in essa un concreto esempio di poetica.

anche attraverso vari riferimenti ai libretti pucciniani inseriti nel testo e sapientemente adattati dall'autore alle esigenze espressive delle proprie idee. Li segnaliamo in nota, unitamente ad altri rimandi all'universo artistico di Bussotti e all'epoca che lo ha visto protagonista.

In due ulteriori scritti del compositore, pubblicati successivamente e dedicati l'uno alla *Bohème*,<sup>3</sup> l'altro alla *Fanciulla del West*,<sup>4</sup> sono riconoscibili alcuni passi del testo precedentemente composto per la «Nuova Rivista Musicale Italiana», sebbene leggermente rielaborati. Segnaliamo queste sezioni facendole precedere e seguire da: \*<sup>B</sup>, se ricollegabili al testo sulla *Bohème*; \*<sup>F</sup>, se riferibili allo scritto sulla *Fanciulla del West*; \*<sup>BF</sup>, se rielaborate in entrambi i contributi.

Nel Fondo Sylvano Bussotti presso il Centro Studi e Ricerche sulla Musica Moderna e Contemporanea NoMus di Milano, si conserva uno scritto autografo dell'autore, intitolato (*pro Puccini*) e costituito da quattro fogli, ripiegati a comporre otto pagine numerate da Bussotti da 1 a 7 (l'ultima è bianca).<sup>5</sup> Esso contiene una parte del testo pubblicato nel 1974. Si apre, infatti, con il paragrafo *D'attualità* e prosegue, fino alla prima parte di p. 4, con i paragrafi *Alla moda*, *Un dono*, *Arti e mestieri*, *Tema e varianti prime*, e *Allora. Cronache del settanta, settantuno, due, tre e quattro* (Fig. 1). La fonte è di grande interesse perché attesta la cronologia della stesura del testo. Bussotti, infatti, annota con precisione la data della redazione di ciascun paragrafo. La riportiamo in nota immediatamente prima della porzione testuale a cui essa si riferisce. Indichiamo in nota anche alcune discrepanze del manoscritto rispetto al testo pubblicato nella «Nuova Rivista Musicale Italiana», omettendo tuttavia di segnalare le differenze minime nell'uso delle maiuscole, del corsivo e della punteggiatura. Le note dell'autore sono identificate dalla sigla <sup>sb</sup> in esponente (in questo caso le integrazioni si leggono fra parentesi quadre).

---

<sup>3</sup> SYLVANO BUSSOTTI, *Idea rosa. Personalissimo sulla «Bohème»*, in Id., *Disordine alfabetico. Musica, pittura, teatri, scritture (1957-2002)*, Milano, Spirali, 2002, pp. 261-275; alle pp. 269-270 l'autore inserisce anche un altro suo scritto precedente, dichiarandolo come un brano preesistente ma senza citarne la fonte; si tratta di (*un appunto*), in *27. Festival Pucciniano. 1/13 agosto 1981*, Torre del Lago, Festival Pucciniano, 1981, p. 12 (p.d.s.).

<sup>4</sup> Id., *Un amor di Fanciulla*, in Id., *Disordine alfabetico*, pp. 276-281.

<sup>5</sup> FSB, corrispondenza, faldone 1, busta gialla su cui si legge scritto a penna: «stampa sbiadita di / AUTORITRATTO CON CUSTODE ANGELICO 1965 collage su legno / 3 poesie stampate FITO – ALTRI COCCHI MINORI, RITRATTO IN ORGASMO 1983 / pro PUCCINI (8 9-74) – GIRO DI FRASE (74) – 11GAV (74) – ritagli del diario con Indegnità e Prodigio (79-81) / e, maltagliati, originali traduzioni BILITIS (96)».

*Giacomo Puccini nella testimonianza di Bussotti.*  
*Edizione del testo*

Sei paragrafi alla periferia di riflessioni dettate da Giacomo Puccini nell'incontrarmi, ne' «Miei Teatri», con le sue opere.<sup>6</sup> Incontro diretto, e dall'interno, che i frammenti seguenti non sanno che sfiorare; essendomi, questa materia, così passionale tutt'ora, da presentare il fianco ad ogni oscura insidia della Scrittura; dove la nota diaristica, le nebulose dei simboli, trasposizioni estenuate o personalissimi enigmi si danno in luogo di argomenti. Oltre all'asprezza polemica, più personale ancora seppur doverosa, nei cenni presenti vive come un preludio che testimonia, per il momento, un ritmo cardiaco perduto sperimentale; con la poesia di Puccini un discorso cifrato che tende – e i successivi paragrafi riusciranno, forse, a diradarne filtri e diaframmi – al dialogo veramente impossibile. L'unico ad essermi legittimo e congeniale.

S.B.

<sup>7</sup>(pro Puccini)

D'attualità.

Giunto, senza pietà, un conto tondo: cinquanta. Sommato a quanto visse il musicista si scavalca intero un secolo. A volerlo intendere dal punto di vista della ricorrenza il ricordo paradossalmente più appropriato per Giacomo Puccini, e il più decente, sarebbe un tacerne affatto, intenzionale; come *non eseguire alcuna delle sue opere in alcun teatro al Mondo per una settimana almeno*, in segno di affettuoso raccoglimento quale a lui, chissà, non sarebbe dispiaciuto.

<sup>\*BF</sup>Sembra infatti che il testo<sup>8</sup> pucciniano conosca un successo sempre crescente e vada maggiormente coincidendo con il registro emotivo del tempo, di stagione in stagione. Sta di fatto che in tutte le scene liriche del mondo, in ogni lingua, forse quotidianamente, un'eroina pucciniana compie il suo sacrificio e scatena il delirio. Ed è questa vitalità prorompente le cui apparenze, peraltro, si confondono in una sconcertante fragilità, che impone attenzione.

---

<sup>6</sup> «I miei teatri» è una definizione cara a Bussotti per riferirsi alla propria produzione artistica. Essa, infatti, costituisce il titolo di una sua importante raccolta di scritti diaristici: *I miei teatri. Diario segreto, diario pubblico, alcuni saggi*, con una lettera di Umberto Eco e quindici fotografie di Luciano Morini, Palermo, Novecento, 1982.

<sup>7</sup> Nel ms: «(8.9.74)».

<sup>8</sup> Nel ms: «teatro».

S'è incominciato col rifiutare Puccini con violenza, ed era vergogna di una nostra medesima, intima confessione; quindi, con prudente distacco, simulato cinismo, poco a poco eccoci a trovare un diletto dall'ambiguo sorriso nel lasciarsi coinvolgere. Per ultimo sopraggiunge l'abbandono a inaugurare le passioni. Oggi se tutto ad un tratto ci si accorge che Puccini fu anche, e necessariamente se si vuol dare pieno significato alla sua Arte, un precursore, lo si deve alla musica e al suo cammino più recente.\*<sup>F</sup> \*<sup>B</sup>«Non amo i precursori, preferisco i *cursori*» dice, assai compiaciuto del suo detto, Boulez contro Berlioz (e ne dirige quindi le opere dappertutto).<sup>9</sup> Lingua ritorta con puntuale ironia, se si pensa a Puccini che da precursore, *corse* più di nessun altro campione, contro il malevolo accento, suona piuttosto come la malinconica difesa del vate solitario di contro lo sfolgorio popolare del genio.\*<sup>B</sup> \*<sup>BF</sup>Egli vi appare quale autentico seduttore che risveglia nello stesso corpo impalpabile del suono un palpito; quello contraddittorio della vita. Nella qual vita ognuno coinvolto com'è non ha che a riconoscersi. E se ne commuove. Non una volta che la scena pucciniana sfugga a questo fato. E a noi il dono di viverlo apprende prima di tutto l'Arte del Sentimento: che non perdona.\*<sup>BF</sup>

<sup>10</sup>Tema e varianti prime.

\*<sup>B</sup>Che rappresenta, o ha rappresentato, Puccini pei musicisti del dopoguerra secondo? (estrema fase) Qual è il giudizio che oggi si può dare della sua opera? Meglio: che cosa Puccini può rappresentare per un composito-

---

<sup>9</sup> L'autore sembra riferirsi alle parole pronunciate da Pierre Boulez in una conferenza tenuta a Darmstadt nel 1961, l'ultimo anno in cui Bussotti frequentò i *Ferienkurse*: «Prendiamo, tra gli altri, il dramma di coloro che la storia registra sotto l'appellativo di "precursori"; essi hanno avuto l'intuizione del divenire del proprio mezzo di espressione, talvolta in modo assai impressionante e preciso; senza di loro, la storia non si sarebbe certamente svolta così come noi la conosciamo. Cos'è che manca loro esattamente, e cosa fa sì che, avendo previsto i gusti della nostra epoca, ci lasciano insoddisfatti, perché sono i precursori e non i *cursori* – nel senso in cui si dice dei pesi di una bilancia romana? [...] non sarebbe possibile prenderli come unità di misura per valutare l'epoca in cui sono apparsi; nondimeno, le loro indicazioni sono state utili e hanno scatenato meccanismi più forti di loro, in quanto il loro titolo di gloria è quello di aver previsto, intuitivamente o consciamente, il campo futuro in cui si sarebbe evoluto il gusto», *Il gusto e la funzione* [*Le goût et la fonction*], in Id., *Punti di riferimento* [*Points de repère*, 1981], a cura di Jean-Jacques Nattiez, trad. di Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 1984, pp. 19-39: 27 (Bussotti possedeva la prima edizione francese del volume, che si trova attualmente nella biblioteca privata di Rocco Quaglia). Le parole di Boulez non si riferiscono direttamente a Hector Berlioz. Citandole liberamente, Bussotti le associa al compositore francese probabilmente tenendo a mente gli elogi della sua fantasia creativa e dell'originalità nell'orchestrazione tessuti da Boulez in *Berlioz and the Realm of the Imaginary*, «High Fidelity-Musical America», XIX/42, 1969, pp. 43-46; trad. it.: *L'immaginario in Berlioz*, in Id., *Punti di riferimento*, pp. 196-204.

<sup>10</sup> Nel ms: «30.9.74».

re moderno? Permuto: come Puccini lo si rappresenta nel teatro musicale moderno? Due volte detta la parola che rassicura<sup>11</sup> (moderno), si respira e s'attende. Poggia una mano, tutt'e due, sul verde (del tappeto che definisce il tavolo) e tamburella le dita girando il guardo attorno. Nessuna risposta. Ma il novecento non è tanto lontano, ancora, e Puccini già s'è avviato al di là, dalle frontiere.\*<sup>B</sup> Chi del moderno la vita abbella?<sup>12</sup> (e qui la rima è fatto ricercare: donne e motori sarebbe la risposta, che rimerà coi<sup>13</sup> cuori).<sup>14</sup> Crudele sarà insistere se proprio è necessario.

Allora. Cronache del settanta, settantuno, due, tre e quattro.

<sup>15</sup>[Tempi che non andavo di qua e di là come un arbasino<sup>16</sup> per vedere le callas.<sup>17</sup> Ma si sentiva dire per forza, e l'entusiasmo generale favoleggiava di un Visconti che faceva miracoli all'Opera:<sup>18</sup> cantanti recitano come attori; ogni artista del coro un suo, individuale, carattere proprio, come una figurina da presepe – questo si dice in particolare dei cori di Germania, lo si esclama tutt'ora in oh! meravigliati; non così come da noi, si dice, dove le convenzioni del *cantare* insopportabilmente, a un pubblico moderno, e irrimediabilmente danno nel ridicolo – Quel mago le fece dimagrire; e poi mo-

<sup>11</sup> «TOSCA | Dilla ancora | la parola che consola», *Tosca*, I.

<sup>12</sup> «ZINGARI, ZINGARE | Chi del gitano i giorni abbellà?», *Il trovatore*, II.1.

<sup>13</sup> Nel ms: «rimerebbe ai».

<sup>14</sup> Riferimento velato al linguaggio della *Bohème* associato al poeta Rodolfo e alla sua arte di comporre rime («RODOLFO | In povertà mia lieta | scialo da gran signore | rime ed inni d'amore», I; «COLLINE | ... che ha giù diplomi e non son armi prime | le sue rime...», II; «RODOLFO | Ch'io da vero poeta | rimavo con carezze!», III).

<sup>15</sup> Nel ms: «8.10.74».

<sup>16</sup> Alberto Arbasino fu un grande amico di Bussotti, con cui condivise la passione per l'opera e la regia lirica. La loro amicizia è testimoniata dalla corrispondenza inviata dallo scrittore al musicista, attualmente conservata in I-Mnomus, FSB. Arbasino omaggiò inoltre l'amico compositore menzionandolo nel suo romanzo *Super-Eliogabalo*, tra i compagni a cui il giovane imperatore protagonista invia una cartolina (ed. ampliata, Torino, Einaudi, 1978, pp. 286-287), e dedicandogli un personalissimo profilo in *Ritratti italiani* (Milano, Adelphi, 2015, pp. 121-122); a sua volta, Bussotti gli dedicò il suo *Alberto Arbasino*, in *Disordine alfabetico*, pp. 68-71.

<sup>17</sup> La venerazione di Arbasino per il celebre soprano è testimoniata in ALBERTO ARBASINO, *Mille e una Callas*, in *Mille e una Callas. Voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, Macerata, Quodlibet, 2017<sup>2</sup>, pp. 351-353. La memorabile interpretazione della Callas nell'allestimento scaligero di *Medea* di Luigi Cherubini, diretto da Leonard Bernstein nel 1953, è inoltre raccontata dallo scrittore nel primo capitolo di *Anonimo lombardo* (Milano, Adelphi, 1996).

<sup>18</sup> Luchino Visconti debuttò nella regia lirica con *La vestale* di Gaspare Spontini, che inaugurò la stagione scaligera del 1954 con la Callas come protagonista. Nella sua carriera, il regista allestì diciannove spettacoli d'opera. Cfr. GIANNI RONDOLINO, *Luchino Visconti*, con tredici illustrazioni fuori testo, Torino, UTET, 2006, pp. 325-354; PAOLO QUAZZOLO, *Visconti e il melodramma*, in *Luchino Visconti oggi. Il valore di un'eredità artistica*, a cura di Massimo De Grassi, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020, pp. 13-36.

rire, le Violette,<sup>19</sup> come si more a teatro, peggio, al cinema. E ha fatto scuola. Perpetuata la lezione da tutte le sue mogli succedutegli poi a ereditare la tara ereditaria detta REGIA.<sup>20</sup> Flagello estremo e biblico del teatro tutto. È così che ne rimasi affatto indenne sino all'estate scorsa: oggi che scrivo è l'otto di ottobre 1974. Regia<sup>21</sup> non vidi mai di quel Visconti (né i derivati vivaddio mai li vedrò) prima di questa:<sup>22</sup> la *Manon*; m'arrampico a Spoleto e scelgo un loggione per l'ultima replica, l'estremo esaurito.<sup>23</sup> È così, ora, che mi vedo costretto a scendere, in questo scritto, nelle basse di cronaca; dicendo nomi e riferendo spettacoli a mo' di giornalista, necessariamente invischiato nel particolare di quel che passa, per l'appunto, con i tempi].

Apriti sipario. A valle fottò di lavandaie, tinozze gigantesche e panni a sbattere per tutta una scena ed oltre mentre a monte tavoli d'osteria con puntigliosi gruppi sempre identici a sembrare, col suo bravo effetto di lanterna, altrettante riproduzioni manieriste di Maestri del Colore stampati per l'edicola; e siccome da basso c'è un'orchestra che strepita e ritma che il baldo americano trascina e di sopra un coro a berciare, finisce che le lavandaie sbattono i panni a tempo di musica mentre i boccali di vino rosso s'abbattono sui tavoli regolarmente ad ogni tempo forte. Se poi per mettere giù chiaro a tutti che madre natura ha fatto femmina perché si accoppia in mascolo l'ipocrita conclude l'atto con l'avanscena di simmetriche coppie<sup>24</sup> tutto infestato; d'un ridicolo l'altro: alle convenzioni di allora sostituite convenzioni d'oggi, più barbare, ancor più false, ed è falso d'autore, con risultato che più volgare di così non si darebbe. Ed è allora che il coro unanime degli osanna, l'entusiasmo dei popoli, gratifica, di Puccini, rappresentazioni grottesche additate a modello; sciocche, presuntuose messe

---

<sup>19</sup> *La traviata* fu allestita da Visconti nel 1955 (Teatro alla Scala), nel 1963 (Festival dei Due Mondi) e nel 1967 (Covent Garden). Lo spettacolo scaligero vide la Callas nella parte della protagonista.

<sup>20</sup> Tra i registi che esordirono come collaboratori di Visconti vi sono Franco Zeffirelli e Alberto Fassini; quest'ultimo riprese più volte gli allestimenti del suo maestro.

<sup>21</sup> <sup>sb</sup> Si son viste, ovviamente, numerose regie di prosa, e con viva emozione, di questo regista, alcune delle quali oggi storiche; e necessariamente tutti i films (ma riteniamo il cinematografo un *genere*, e pertanto inferiore); qui la battuta si riferisce, in ogni caso, esclusivamente a regie d'opera lirica.

<sup>22</sup> «DES GRIEUX | Donna non vidi mai simile a questa!», *Manon Lescaut*, I.

<sup>23</sup> Visconti allestì *Manon Lescaut* al Festival del Due Mondi di Spoleto nel 1973, con Nancy Shade e Harry Theyard nella parte dei due amanti e Thomas Schippers sul podio; le scenografie erano di Lila De Nobili ed Emilio Carcano, i costumi di Piero Tosi e Gabriella Pescucci. Fu l'ultima regia non cinematografica di Visconti.

<sup>24</sup> <sup>sb</sup> L'idea è, del resto, una copia; e di se stesso (finale atto primo del dramma di Williams, *Un tram che si chiama desiderio*: coppie di marinai e prostitute che si baciano strette) e di una classica *figura* della commedia musicale di marca anglosassone [Visconti diresse l'allestimento della prima italiana della *pièce* di Tennessee Williams nel 1949 al Teatro Eliseo].

in scena, nel senso letterale, che solo la totale ignoranza del dato musicale può proliferare a suon d'equivoco.<sup>25</sup> L'analisi, atto per atto scena per scena, si potrebbe produrre; non rimarrebbe in piedi se non l'atto secondo le cui virtù, pertanto, vanno tutte sul conto della scenografia; poi qualche albeggiare in effetto a l'atto terzo, che la scenotecnica conosceva infatti da parecchi lustri. Che si possa<sup>26</sup> spendere una parola perché collimi ad un qualcosa di musicale, non sarà il caso. Mai.<sup>27</sup>

<sup>28</sup>Alla moda.

Pratiche dissennate che sono innanzi tutto singolarmente prive di sensibilità per quanto l'Arte in sé nasconde.<sup>29</sup> Di quest'arte e di quel sentire se ne dovrebbero misurare le famose corde alla tensione che una moda *corrente* con irruenza tanto maggiore di qualsiasi, pure arditissimo, volo lirico, porta sino a spezzarsi nel vistoso strappo dell'ironia. Poi dell'arpa confuso erra il concerto per i nostri pensieri che mentre cade la corda rotta ancora vibrano armonici.<sup>30</sup> Ritorna Ugo Foscolo a mente proponendo alla metafora il ritmo di amati versi; ma sfigurati, come vuole l'esempio da impartire. E quel suadente fenomeno di risonanze, gli armonici sprigionati dal gesto risolutivo, registra un massimo di crudeltà nel rovinò triviale del già perfetto equilibrio poetico. Così mi sembra la parabola di amici letterati o teatranti, cineasti o televidenti<sup>31</sup> che accogliendo l'incarico da settimanali o rubriche, di traverso i filtri e gli occhi d'obiettivi potenti, lucide lenti dall'ingrandimento e il grandangolo a sensazione, si abbattono sul cinquantenario pucciniano come il ciclone Donna ustionò molta pelle d'Americhe. Ghiotta la preda, per una pingue offerta di spazi popolari. (E il medesimo aspetto fisico del melancolico donnaiole di allora mima stupendamente l'allegoria). Di fatto, rivelare simpaticamente senza tante storie l'elementare matrice

<sup>25</sup> Nel ms: «equivoco, danno ad infingersi per lezione impartita un raglio d'asino».

<sup>26</sup> Nel ms: «potesse».

<sup>27</sup> A differenza di Bussotti, nient' affatto entusiasta per la regia di Visconti, la critica accolse molto favorevolmente lo spettacolo, che venne ripreso l'anno seguente (QUAZZOLO, *Visconti e il melodramma*).

<sup>28</sup> Nel ms: «14.9.74».

<sup>29</sup> «CAVARADOSSI | L'arte nel suo mistero | le diverse bellezze insiem confonde», *Tosca*, I.

<sup>30</sup> <sup>sb</sup> «Tal dell'arpa diffuso erra il concerto per la nostra convalle che mentre posa la sonatrice ancora odono i colli». Questo il testo originale di Foscolo, nelle *Grazie*, di cui si dà, a mo' di esempio, una parafrasi storpia [la citazione è tratta dall'inno secondo del carne (*Vesta*); cfr. *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, 22 voll., Firenze, Le Monnier, 1933-1994, I: *Poesie e carmi*, a cura di Francesco Pagliari, Gianfranco Folena e Mario Scotti, 1985, pp. 800-820: 808, vv. 123-125; i versi originali recitano: «[...] convalle, e mentre [...]»].

<sup>31</sup> Nel ms: «televidenti».

sadomasochista che soggiace, non potrebbe darsi con maggior trasparenza, all'intera casistica pucciniana, riconducendovi in blocco i vizi e le virtù dell'idolatrato dalle folle, è operazione tanto gustosa quanto di facilissimo acchito; o non se n'è ascoltata financo un'intervista impossibile, messa in onda ad ora di primo meriggio dalla radio nell'estate del Settantaquattro, dove l'uomo calava la braga e la maschera nell'arbasinesco scoppietto delle malizie;<sup>32</sup> e il merito dell'originale intuizione non scenderebbe a noi proprio da quella Sicilia<sup>33</sup> che, tenuti a battesimo, ci ebbe a crescere sfrontate membra in menti, più che sane, di purissime invenzioni agili e ritorte? Le immagini, mica poi tanto ermetiche, possono a fiotto prorompere di fantasia; resta un sospetto appena che tante cure poste a spiegarci Puccini, con il perché da esclamare del suo tristo successo, come voce, anche lui, di un inifero sarcasmo, sian cure aristocratiche. E lo si vedrà poi. Attualità che, una ragione o l'altra, cresce in luogo di svanire, e le ragioni si fanno ad effetto; moda, del brivido che ridere regala a strappalacrime; ironia, sulle fortune sonanti, premeditate al calcolo pecuniare, specchio di quel costume che, sbarazzatosi d'Arte, ricama uncineti stregati con gli spilloni stilografici, peggio, a sfera, del commento letterario di casta superiore. Il salotto o il settimanale politico. Il salotto nel settimanale politico. Dentro il salotto lo scaffale politico. Di fronte lo scaffale la perfetta discoteca. Il mangianastri nella macchina lungo autostrade. Puccini che ride sinistro nell'alone colmo d'unisoni e la vertigine del non sapersi spiegare una parola di quanto, fino a qui, riflettendo secondo un movimento aggirante dal risentimento ai più cupi pensieri, parve un ragionamento solo a solo e coinvolge, pertanto, mezzo secolo di ripetizioni. Le tante volte che appena poche Opere soltanto, dette e ridette, solfeggiate instancabilmente, apprese a mente – a cuore – dagli analfabeti, riformano quel male che l'uccide<sup>34</sup> e che ci disten-

---

<sup>32</sup> Il 30 agosto 1974, nel programma radiofonico della RAI *Le interviste impossibili*, andò in onda un'intervista immaginaria di Arbasino a Puccini, interpretato da Alfredo Bianchini. Fu poi pubblicata in *Alberto Arbasino incontra Giacomo Puccini*, in *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio RAI (1974-1975)*, a cura di Lorenzo Pavolini, con una *Intervista sulle interviste* a Andrea Camilleri, Roma, Donzelli-Radio RAI, 2006, pp. 611-619. Si immagina che il compositore dialoghi con lo scrittore sulle «sofferenze che [...] predilige infliggere» alle eroine dei suoi melodrammi.

<sup>33</sup> <sup>sb</sup> *Vissi d'arte* di Antonio Titone, pittore, compositore e musicologo palermitano. Nel singolare saggio (Ed. Feltrinelli-Materiali) si riflette, fra l'altro, la metodologia darmstadese anni Cinquanta dell'analisi musicale. E Titone fu tra i principali fondatori e animatori di quella Settimana Internazionale di Nuova Musica di Palermo che mi mise al mondo. [*La passion selon Sade*, che nel 1965 segnò il trionfo di Bussotti nel teatro musicale d'avanguardia, debuttò durante le Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo, fondate da Titone, Francesco Agnello e Paolo Emilio Carapezza nel 1960. Di Titone Bussotti cita *Vissi d'arte. Puccini e il disfacimento del melodramma*, Milano, Feltrinelli, 1972].

<sup>34</sup> «RODOLFO | Me, cagion del fatale | mal che l'uccide!», *La bohème*, III.

de nell'estasi prima: l'armonia – s'intenda – prima ed assai più che facili melodie di mascalzone.<sup>35</sup> Armonia; per cui Musica nasce oppure no.

<sup>36</sup>Un Dono.

\*<sup>B</sup>Chiarezza e semplicità. La frase lineare (può dirsi tanto in letteratura che per musica, ed è immagine segnica, figurativa; dunque riassume d'un sol tratto le diverse bellezze; recondite armonie).<sup>37</sup> È un dono tenuto nel massimo pregio fra i filosofi. Non possederlo – come per chi scrive – significa essere assegnati, astrologicamente, se non cabalisticamente, entro l'oscuro spazio della complessità. Laddove la linea necessariamente è perduta, piegata in filo di labirinto, ardua da inseguire; e contorta. Aggrovigliata al punto, quella linea, da contraddire la nozione medesima di linea, imbrogliata in macchia – e se chi legge già non abbia abbandonato la «lettera» oscura – che di velatura in velatura allontana progressivamente lo «spirito» dal Testo. Opposto al dire filosofico riflettente un pensiero preciso di cui risulti al netto l'argomentazione, ed allo scopo di risolvere in tesi convincente la dominazione da esercitare sul chi legga o impari, questo scritto è sperimentale. A Puccini va contrapposto, da parte mia, come il solo, accanito e ardente omaggio della nostalgia. Puccini possedette quel dono integralmente. Non un filosofo che ne abbia mai raggiunto la candida pienezza; per non dire di artisti che pretendono (pretesero) al pensiero: coorti. E tale dono non è che il pensiero escluda; lo chiarisce, scolora, fa interamente bianco riconducendo la pagina mediante scolorine del sentimento ad una sua bianchezza totale. Meglio: di bianchezze diverse si fa il foglio;<sup>38</sup> sarà il commosso spettatore a scriverci sopra il suo proprio sentire. Metafora che si spinge ancora più addietro nell'inconscio per screditarmi ogni facile accenno *corsivo*. Di Puccini va detto inoltre quel suo mistero chiuso in lui...<sup>39</sup>\*<sup>B</sup>

Arti e mestieri.

<sup>40</sup>\*<sup>B</sup>Secolare distinguo. Germe all'italiana che dal buio ne' secoli dei secoli serpeggia verso la contemporaneità, sfibrata nel contrarne malattia

---

<sup>35</sup> <sup>sb</sup> *Gli uomini che mascalzoni!*, amabile titolo di un classico dimenticato della cinematografia italiana. [Diretto da Mario Camerini nel 1932, il film divenne celebre per la canzone *Parlami d'amore Mariù*, intonata da Vittorio De Sica nei panni del giovane protagonista].

<sup>36</sup> Nel ms: «14.9.74».

<sup>37</sup> «CAVARADOSSI | Recondita armonia | di bellezze diverse! [...] L'arte nel suo mistero | le diverse bellezze insiem confonde», *Tosca*, I.

<sup>38</sup> Cfr. nota 37.

<sup>39</sup> «CALAF | Ma il mio mistero è chiuso in me», *Turandot*, III.

<sup>40</sup> Nel ms: «30.9.74».

cronica:<sup>\*B</sup> la divisione del lavoro, massima lebbra del secolo ventesimo. E puntigliose, mettiamo, le arti della lana, a bisticciare di supremazia co' giubbonari; caprettari e pettinari spavaldi all'orafo diniegano il prezioso. Comuni e Signorie, artigiani e poeti; le genti. Le Regioni. Da quest'oggi su fino al medioevo neppure la parola che mutasse; per l'unità d'Italia un aspro guazzabuglio di confini e competenze rette a miriadi dà reggenti loro l'un contro l'altro armati d'ignoranza d'un dell'altro. <sup>\*B</sup>Così oggi teatranti e musicanti, scrittori o giornalisti, critici, specialisti e poi quelli che han l'epiteto più tristo: gli studiosi.

Succede che aprono tutti la bocca per scilinguagnolo ignobile e ne risulta coro, ululato, strepito de' più varî e potenti; spettro, nel senso fonico, che più in alto non si dà. <sup>\*B</sup>Se dal rinascimento muta di qualche centimetro il raggio non saprei; fino ad oggi di certo appena un tanto, e nel senso peggiore.

<sup>\*B</sup>Sordo così come Schoenberg, Puccini dall'altro lato volge il groppone all'urlo intelligente, verso il tacersi stantio di trina morbida;<sup>41</sup> laddove Arnoldo, curvato appena il dorso dalla minima statura, sdegnoso guarda per aria e vede senza binocolo altri mondi e pianeti. Si ha l'audiovisione di una valle colmata dal gridio volgare di culture a stampa e, lontani lontani all'occhio, ma prossimi se osservati con l'udito, Schoenberg e Puccini, in fondo a' cieli bigi questi,<sup>42</sup> sulla vetta d'abisso quest'altro: gomito a gomito in perfetta estraneità, non l'un con l'altro, ma entrambi con la storia e le sue livide chiose.<sup>43\*</sup> Per interrompere il discorso al momento sensibile. Tacere. La pausa e lo stesso silenzio sigillando una lapide provvida. Giace sotto chi parla per sempre.

---

<sup>41</sup> «MANON | In quelle trine morbide...», *Manon Lescaut*, II.

<sup>42</sup> «RODOLFO | Nei cieli bigi | guardo fumar dai mille | comignoli Parigi», *La bohème*, I.

<sup>43</sup> Il parallelismo tra Arnold Schönberg e Puccini è ripreso da Bussotti nel documentario *Casa Ricordi. Musica e teatro* (7 novembre 1985, Teche RAI, P86226/999, da 25'30"), in cui il compositore rievoca il celebre episodio del viaggio di Puccini a Firenze per ascoltare Schönberg dirigere *Pierrot lunaire* nella Sala Bianca di Palazzo Pitti.



registra un marciò di crudeltà nel rovinò del <sup>frivole</sup> <sup>già</sup> perfetto equilibrio poetico. Così mi sembra la parabola di amici letterati o teatranti, cineasti o televisivi che assogliando l'incarico da rettilineari o tribliche, di traverso i filtri e gli occhi d'obiettivi potenti, lucide lenti dall'ingrandimento e il grandangolo a resurrezione, si abbattono sul cinquantenario pucciniano come il cidoce Donna Antonia molta pelle d'America. Giuotta la preda, per una piugue offerta di spazi Popolari. (E' il medesimo aspetto fisico del melanichio domusolo di allora univa stupendamente l'allegoria.) Di fatto, rivelare simpaticamente senza tante storie l'elementare matrice sadomasochista che roggia, non potrebbe darsi con maggior trasparenza, all'inten caristia pucciniana, riconducendoci in blocco i vizi e le virtù dell'idolatrato dalle folle, e operazione tanto gustosa quanto di facilissimo adito; o non è u' è ascoltata financo un'intervista impossibile, usata in onda ad ora di primo mezzogiorno dalla radio nell'estate del settantaquattro, dove l'uomo calava la braga e la madama nell'arabesco scoppietto delle malizie; e il merito dell'originale intuizione non scenderebbe a noi proprio da quella sicilia?) che, tenuti a batterulo, ci ebbe a crescere sponte <sup>ti</sup> menbra in menti, più che sane, di persistenti invenzioni egili e zitorde? Le immagini, mica poi tanto ermetiche, possono a frotto prorompere di fantasia; resta un sospetto appena che tante cure porti a spiegarci Puccini, con il perche da esclamare del suo <sup>tristis</sup> <sup>gneco</sup> <sup>come</sup> <sup>voce</sup>, anche lui, di un infero sarcasmo, senza cure aristocratiche. E lo si vedrà poi. Attualità che, una ragione o l'altra, cresce in luogo di svanire, e le ragioni si fanno ad effetto; moda, del brivido che ridere rigala a strappalacrime; iromia, nelle fortune sonanti; prendi-tate al calcolo pecuniare, specchio di quel costume che, strarapporti d'Arte, ricama uncinetti stregati con gli spilloni stilografici, puggio, affera, del commento letterario di costa superiore. Il salotto o il rettilineare politico. Il salotto nel rettilineare politico. Dentro il salotto lo scaffale politico. Di fronte lo scaffale la perfetta disotica. Il mangiaristi nella macchina lungo autostrade. Puccini che ride finistro nell'alone colmo d'unisoni e la vertigine dal non sapere; spiegare una parola di quanto, fino a qui, riflettendo ricordo un movimento aggraziato dal risentimento ai più lupi pensieri, parve un ragionamento solo a solo e coinvolge, pertanto mezzo secolo di ripetizioni. Le tante volte che appena poche Opere soltanto dette e ridette, sollevate, istantaneamente, apprese a uente - a cuore - dagli alfabeti, riforiamo quel <sup>male</sup> <sup>che</sup> <sup>l'uccide</sup> <sup>e</sup> <sup>che</sup> <sup>ci</sup> <sup>distende</sup> <sup>nell'</sup> <sup>estasi</sup> <sup>prima</sup>: l'armonia - o l'intento - prima ed anni più che fatti melodie di un'armonia. Armonia; per cui Musica nasce oppure no.

(14.9.74)

### un Dono

Chiarezza e semplicità. La frase lineare (può dirsi tanto in letteratura che per musica, ed è immagine seguita, figurativa; dunque ziamme d'un sol tratto le diverse bellezze; ricordate armonie). E' un dono tenuto nel marciò pregio fra i filosofi. Non possederlo - come per chi scrive - significa essere equati, aritologicamente se non utalisticamente, entro l'oscuro spazio della complessità. Laddove la linea necessariamente è prodotta, piegata in filo di labirinto, ardua da inseguire; e contorta. Aggraviata al punto, quella linea, da contraddire la nozione medesima di linea, imbrogliata in macchia - e se chi legge già non abbia abbandonato la lettera oscura - che di velatura in velatura allontana progressivamente lo spirito dal Testo. Opposto al dire filosofico riflettente un pensiero preciso di cui rimetti al netto l'argomento. Fione, ed allo scopo di risolvere in veri concetti la dominazione da esercitare sul di legge o imporsi, questo scritto è sperimentale. A Puccini va controposto, da parte mia, come il solo, accanito e ardente omaggio della nostalgia. Puccini possedette quel dono integralmente. Non un filosofo che ne abbia mai raggiunto la candida pretesa; per non dire di artisti che pretendono (pretessero) al pensiero: coorti. E tale dono non è che il pensiero escluso; lo chiarisce, scolora fu interamente bianco riconducendo la pagina mediante scolorine dal reattivo ad una sua bianchezza totale. Meglio: di brande di diversi si fu il foglio; non il comunone spettatore a scrivervi sopra il suo proprio sentire. Metafora che mi spinge ancora più addietro nell'inconscio per smadattarmi ogni facile accenno coorte. Di Puccini si detto ancora quel suo mistero chiuso in lui .....

## arti e mestieri

(30.9.74) **Secolare distinguo.** Germe all'italiana che dal buio ne secoli dei secoli serpeggia verso la contemporaneità, ~~si~~ sfebbrata nel cont'arne malattia cronica: la divisione del lavoro, massima lettera del Secolo Ventesimo. E puntigliosa, mettiamo le arti della lana, a bisticciare di supremazia co' giubbottari; capettari e pettinari spavaldi all'orofo diminevano il prezioso. Comuni e Signorice, artigiani e poeti; le genti. Le Regioni. Da quest'oggi si' fino al medioevo neppure la parola, che mutane; per l'unità di Italia un aspro quassabuglio di confini e competenze rette a miriadi da reggenti loro l'un contro l'altro armati d'ignoranza d'ine dell'altro. Così oggi teatranti e musicanti, scrittori e giornalisti, critici, specialisti e poi quelli che han l'epiteto più tristo: gli studiosi. Succede che apron tutti la bocca per sci linguagolo ignobile e ce risulta coro, ululato, strepito de' più vari e potenti; spetto, nel senso fouca, che più in alto non si' dà. Se dal Piacentamento mista di qualche centimetri il taglio non saprei; fino ad oggi di certo appena un tanto, e nel senso peggiore. Sordo così come Schöenberg, Puccini dall'altro lato volge il groppone all'urlo intelligente, verso il tacersi stantio di trina morbida; laddove Arnoldo, curvato appena il dorso dalla minuscola statura, sdegnato guarda per aria e vede senza brivolo altri mondi e pianeti. Si ha l'impressione ~~di una valle colmata dal grido volgare di culture a stampa~~ e, lontani lontani all'occhio mo' prossimi, se osservati con l'udito, Schöenberg e Puccini, in fondo a' cieli bigi questi, nella vetta d'abisso quest'altro: gonfio a gonfio in perfetta estraneità, non l'un con l'altro ma entrambi con la Storia e le sue linde chiose. Per interrompere il discorso al momento sensibile. Tacere. La pausa e lo steno silenzio sigillando una lapide provida. Giace sotto di porta per sempre.

(30.9.74) **■ Tema e varianti prime**

Che rappresenta, o ha rappresentato, Puccini per i musicisti del dopoguerra ricordo? (estraneo forse) Qual'è il giudizio che oggi si può dare della sua opera? Meglio: che cosa Puccini può rappresentare per un compositore moderno? Permuto: come Puccini lo si rappresenta nel teatro musicale moderno? Due volte detta la parola che rassicura (moderno), si respira e s'attende. Poggia una mano, tutti e due, nel verde (del tappeto che definisce il tavolo) e tamburella le dita girando il quadrato attorno. Nemmeno risposto. Ma il moderno non è tutto lontano, ancora, e Puccini già s'è avviato di là, dalle frontiere. Chi del moderno la vita abbella? (e qui la -l'una- futura cercare: domo e motori sarebbe la risposta, che ~~rimette~~ ai rimetti).

Allora. Cronache del settanta, settantuno, due, tre e quattro.

(8.10.74) (Tempi che non andavo di qua e di là come <sup>un</sup> ~~barabino~~ per vedere le Callor. Ma si sentiva dire per forza, e il generale <sup>centurionario</sup> fu ~~volgarmente~~ di un <sup>visconti</sup> che faceva mirabili all'opera: costanti recitano come attori; ogni artista del loro un mo, individuale, carattere proprio, come una figura del presepe - questo si dice in particolare dei tori di Germania, lo si ballava tutt'ora in oh! meravigliati! non così come da noi, si dice, dove le convenzioni del cantare insopportabilmente, a un pubblico moderno, e irrimediabilmente danno nel ridicolo - Quel mago se fece dimagrire, e poi morire, le violette, come si uccide a teatro, peggio, al cinema. E ha fatto scuola. Perpetuata da lezioni da tutti le sue mogli succedutigli poi a ereditare la loro ereditaria detta REGIA. Flagello estremo e bibbia del teatro tutto. E così che ne rimasi affatto indenne più all'invate nona - oggi che scrivo è il 10 di ottobre 1974 - Regia non vidi mai di quel Visconti (i derivati viradio mai li videro) prima di questo: la Maioni; mi arrampico a Spoleto e scelgo un loggione per l'ultima replica, l'estremo esaurito. E così, ora che mi vedo costretto a scendere in questo snitto, nelle barre di cronaca, dicendo nomi e riferendo spettacoli a uso di giornalista, necessariamente inschiato nel particolare di quel che parra, per appunto, con i tempi.)

Aperti ripario. A valle fottio di loraudoie, tinoffe gigantesche e piumi a sbattere per tutta una scena ed oltre mentre a monte tavoli d'ortica con puntigliosi gruppi sempre identici a sembrare, col mo bravo effetto di lanternas, altrettante riproduzioni massicce di Maistre dal colore stampati per l'edicola; e ricorre da basso c'è un orchestra che strappa e ritma che il baldò americano trascina e di sopra un coro a bersiare, finisce che le loraudoie sbattono i piumi a tempo di musica mentre i boccali di vino sono s'abottono sui tavoli regolarmente ad ogni tempo forte. Se poi per metter più chiaro a tutti che madre natura ha fatto femmina ~~perché~~ perché si accoppia in mascolo l'ipotesi conclude l'atto con l'annuncio di simmetriche coppie tutto infestato, d'un ridicolo l'atto: alle conclusioni di allora sostituite convenzioni d'oggi più barbare, ancor più false, ed in falso d'autore, con risultato che più volgare di così non si darebbe. Ed è ~~abbat~~ il coro unanime degli orama, e l'entusiasmo dei popoli, gratifica, di Puccini rappresentazioni grottesche additate a modello; sicché, presumtose come in scena, nel senso letterale, che solo la totale ignoranza del dato musicale può proliferare a non d'equivoco, danno ad ingiungersi per lezione imposita un raggio d'adico. L'analisi, atto per atto senza per scena, si potrebbe produrre; non rimane in piedi se non l'atto secondo le cui virtù, pertanto, vanno tutti sul conto della scenografia; poi qualche abbeverare in effetti a l'atto terzo, che la ricorrenza conoscerà infatti da parecchi lustri. Che si potesse spendere una parola per di coltarsi ad un qualora di musicale, non sarà il caso. Mai.

## BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI SU GIACOMO PUCCINI AGGIORNAMENTI 2020-2021

a cura di MICHELE GIRARDI e RICCARDO PECCI

La bibliografia pucciniana pubblicata in epoca anteriore all'anno 2020 è disponibile nei precedenti numeri di «Studi pucciniani»: fino al 1998, a cura di Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni, Michele Girardi, Arthur Groos, Jürgen Maehder, Peter Ross e Dieter Schickling, nel n. 1, 1998, pp. 127-228; aggiornata per gli anni 1997-1998 e 1999 da Linda B. Fairtile, nel n. 2, 2000, pp. 235-240; per gli anni 2000-2009, da Linda B. Fairtile e Virgilio Bernardoni nel n. 4, pp. 179-198; per gli anni 2010-2015, nel n. 5, 2018, pp. 257-275, e per gli anni 2016-2019, da Michele Girardi e Riccardo Pecci, nel n. 6, 2020, pp. 183-196. Il presente aggiornamento comprende anche titoli che non figurano negli anni precedenti.

Per le pubblicazioni qui citate con frequenza si fa uso delle seguenti forme abbreviate:

- MK «Musik-Konzepte», n. 190, *Giacomo Puccini*, a cura di Ulrich Tadday, luglio 2020.  
SP<sup>6</sup> «Studi pucciniani», 6, 2020, a cura di Michele Girardi.  
PT *Puccini, «Tosca»*, progetto di Federico Fornoni e Massimo Zanella, Milano, Skirà, 2020, pp. 13-35 («Vox Imago, 10»).
- LPS *Libretto – Partitur – Szene. Studien zum Musiktheater: Festschrift für Jürgen Maehder zum 70. Geburtstag*, a cura di Thomas Betzwieser, Richard Erkens, Arnold Jacobshagen, Peter Ross, Bern, Peter Lang, 2021.
- VIF *Viaggi italo-francesi. Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*, a cura di Francesco Cesari e Marica Bottaro, Lucca, LIM, 2020.

Le altre abbreviazioni si sciolgono nel modo seguente:

- a.a. = anno accademico  
n./nn. = numero/i  
n.s. = nuova serie  
p./pp. = pagina/e  
p.d.s. = programma di sala  
trad. = traduzione

### INDICE DELLE SEZIONI

Fonti

Repertori delle fonti e della bibliografia  
*Livrets de mise en scène* e disposizioni sceniche  
Carteggi

## BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI SU GIACOMO PUCCINI

Discografia

Edizioni critiche

Biografie, articoli biografici, aneddotica

Studi sui libretti e i librettisti

Monografie e studi critici generali

Studi sulle singole opere

*La bohème*

*Edgar*

*La fanciulla del West*

*Madama Butterfly*

*Manon Lescaut*

Musica strumentale e vocale

*La rondine*

*Tosca*

*Il trittico*

*Turandot*

*Le Villi*

Ph. Dissertations, Tesi di laurea magistrale e dottorato

Indice degli autori e dei curatori

## FONTI

### REPERTORI DELLE FONTI E DELLA BIBLIOGRAFIA

1. *Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini. Aggiornamenti 2016-2019*, a cura di Michele Girardi e Riccardo Pecci, sp<sup>6</sup>, pp. 183-196.

### LIVRETS DE MISE EN SCÈNE E DISPOSIZIONI SCENICHE

2. «*Manon Lescaut*». *Disposizione scenica di Giulio Ricordi*, edizione critica di Maria Ida Biggi, Torino, EDT, 2021 («Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini, sezione terza – *Livrets de mise en scène* e Disposizioni sceniche», 1).

### CARTEGGI

3. PRYTKOVA, ELENA E., SAKHAROVA, ANNA V., KHOROSHILOVA, NATALIA V., 'Moscow' Letters by Giacomo Puccini to the Director Vladimir Alekseyev: First Publication, «Opera musicologica», XIII/2, 2021, pp. 90–114 (in russo).

### DISCOGRAFIA

4. FLURY, ROGER, *Giacomo Puccini: A Discography* (Supplement 2021), Shrewsbury England, David Vine Music, 2021: <http://www.puccini.it/index.php?id=554#:~:text=>

## BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI SU GIACOMO PUCCINI

Flury%2C%20Roger%2C%20Giacomo%20Puccini%3A%20A%20Discography%20(Supplement%202021)%2C%20Shrewsbury%20England%2C%20David%20Vine%20Music%2C%202021.

### EDIZIONI CRITICHE

5. *Le Willis / Le Villi*, partitura e commento critico, 2 voll., a cura di Martin Deasy, Milano, Ricordi, 2020, n. ed. 139546, n. ed. 141755.

### BIOGRAFIE, ARTICOLI BIOGRAFICI, ANEDDOTICA

6. DE FONSECA, EDOARDO, *La bohème a Torre del Lago. Una visita al Maestro Puccini*, «Mari e Monti», I.1 (22-23 luglio 1896), pp. 1-2.
7. AMERY, JEAN, *Giacomo Puccini*, Murnau-München-Innsbruck-Basel, Sebastian Lux, 1960 (*Aus dem Leben des Opernkomponisten*).
8. DE RANIERI, ORIANO – LUBRANI, MAURO – TAVANTI, GIUSEPPE, *Puccini e le donne, la famiglia, gli amori, la musica*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008.
9. FORT, SYLVAIN, *Puccini*, Arles, Actes Sud, 2010.
10. ARBASINO, ALBERTO, *Giacomo Puccini*, in ID., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 402-410.
11. LUBRANI, MAURO, *Puccini. L'amore, le passioni, le golose imprese*, Reggio Emilia, Wingsbert House, 2014.
12. ACQUAFREDDA, PIETRO, *Giacomo Puccini. Sonatore del regno*, Firenze, Edizioni Clichy, 2016 («Les petits éléphants»).
13. PASTORINO, CLAUDIA, *Toscanini e Puccini*, «Aracne», ottobre 2020, pp. 1-23. <https://aracne-rivista.it/wp-content/uploads//2020/10/aracne-toscanini-e-puccini.pdf>.
14. WEISER, MEL, *Viva Puccini!*, Denver (CO), Outskirts Press Inc., 2021.
15. D'ORAZI, FABIO, *Puccini: tra cinema e melodia*, Roma, Gruppo Albatros Il Filo, 2021.

### STUDI SUI LIBRETTI E I LIBRETTISTI

16. GIZZI, BARBARA, «*Carne cruda e invitati di pietra: il cibo nel melodramma*», in *La sapida eloquenza: retorica del cibo e cibo retorico*, a cura di Cristiano Spila, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 205-221.

### MONOGRAFIE E STUDI CRITICI GENERALI

17. BIANCHI, MICHELE, *Riflessioni pucciniane*, «Rassegna Musicale Curci», LXVIII/3, settembre 2015, pp. 33-42; rist. *Puccini, questo sconosciuto*, «Lucca Musica», 6, 2020, <https://luccamusica.it/puccini-questo-sconosciuto/>.

18. BOLPAGNI, PAOLO, *Parerga pucciniana. Giacomo Puccini e le arti visive: nuove scoperte e punti di ricerca a partire dalla mostra «Per sogni e per chimere» della Fondazione Ragghianti*, «Luk», n.s., 2018, pp.7-20.
19. MUSZYŃSKA-ANDREJCZYK, AGNIESZKA, *Puccini. Willidy. Edgar. Manon Lescaut, Przekład, opracowanie i komentarz*, Warszawa, Chopin University Press, 2019.
20. DE SANTIS, MILA, *Da Puccini a Rossini: ripensare il concetto di opera italiana del lungo secolo*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LIX, 2019, pp. 5-9.
21. KÖRNER, AXEL, *Da Puccini a Rossini, andata e ritorno: ripensare l'opera italiana oltre le narrazioni nazionali*, ivi, pp. 11-27.
22. RUTHERFORD, SUSAN, «*Qual densa notte!*», or *Feeling One's Way in the Dark*, ivi, pp. 29-41.
23. BALESTRAZZI, MAURO, *Arturo Toscanini concertatore e direttore di Puccini*, SP<sup>6</sup>, pp. 139-160.
24. *Cronologia Toscanini Puccini*, a cura di Mauro Balestrazzi, SP<sup>6</sup>, pp. 161-182.
25. ERKENS, RICHARD, *Verspätete Rehabilitation. Ein Zwischenstand zu neuen und neuesten Perspektiven der Puccini-Forschung*, MK, pp. 7-21.
26. FORNONI, FEDERICO, «*Dio, quanto è bella*». *Avvenenza dell'eroina pucciniana*, SP<sup>6</sup>, pp. 11-42.
27. GIRARDI, MICHELE, *Editoriale*, e «*Con Puccini rien n'est simple*»: *drammaturgie pittoriche. In memoria di Mercedes Viale Ferrero (1924-2019)*, SP<sup>6</sup>, pp. 5-6, 7-8.
28. —, *Puccini e Strauss: «Musica tedesca in Italia, musica italiana in Germania – dove sono i confini?!»*, in *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, a cura di Federica Rovelli, Claudio Vellutini e Cecilia Panti, Pisa, E.T.S., 2021, pp. 535-553.
29. LÜTTEKEN, LAURENZ, «*Il tono della campana*». *Zur Technik des nicht-linearen Erzählens bei Puccini*, MK, pp. 22-32.
30. MÜCKE, PANJA, *Realistisch? Puccinis Spätwerk und die Erweiterung des Ausdrucksspektrums*, MK, pp. 59-70.
31. NICCOLAI, MICHELA, *Bussotti metteur en scène de Puccini: de «Gianni Schicchi» à «Tosca»*, in *The Theatres of Sylvano Bussotti*, a cura di Daniela Tortora, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 541-555.
32. BIAGI RAVENNI, GABRIELLA, *Biblioteca di Casa Puccini. Tra inventari, acquisizioni, vendite, donazioni, dispersioni e ricomposizioni*, VIF, pp. 193-220.
33. CESARI, FRANCESCO, *Il dittico scomposto. Puccini durante la grande guerra*, VIF, pp. 277-322.
34. TADDAY, ULRICH, «*Geheimnis eines Welterfolges*». *Zu Richard Spechts Puccini*, MK, pp. 71-86.
35. PUGGIONI, PIER GIUSEPPE, *Un recondita (dis-)armonia: povertà, giustizia e arte nell'opera di Giacomo Puccini*, «Endoxa – Prospettive sul presente», VI/31, luglio 2021, pp. 67-75.
36. BERNARDONI, VIRGILIO, *Paralipomeni del rimario pucciniano*, LPS, pp. 285-314.
37. BIAGI RAVENNI, GABRIELLA, *Giacomo Puccini 'preoperistico' 1870-1885*, LPS, pp. 237-260.
38. PETRONIO, PAOLO, *Giacomo Puccini. Una personalissima escursione*, Varese, Zecchini, 2021.

## STUDI SULLE SINGOLE OPERE

## LA BOHÈME

39. GREENWALD, ELLEN, *Ars moriendi: Reflections on the Death of Mimi*, in *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, a cura di Hilary Poriss, Rachel Cowgill, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 167-186.
40. GIRARDI, MICHELE, «*La bohème*», *un'opera materialista*, in *La bohème* di Puccini, Torino, Teatro regio, 2020, pp. 27-37 (p.d.s.).
41. BRANGER, JEAN-CHRISTOPHE, «... un parent, et même un parent très rapproché, de Massenet»: *Puccini face à la presse parisienne lors de la création de «La Bohème» (1898)*, *VIE*, pp. 181-192.
42. PAGANNONE, GIORGIO, «*Ritorni logici*» e frammenti di memoria. *Intorno alla scena finale della «Bohème»*, *VIE*, pp. 221-224.
43. GROOS, ARTHUR, *Mimi's Bonnet and Colline's Coat: Bohemian Nostalgia and the Remembrance of Things Past*, *LPS*, pp. 261-284.
44. ROSAL MORAL, ISABEL, *Giacomo Puccini y el estreno de la «Bohème» en los teatros Madrileños: continuidad de la hegemonía de la ópera italiana en España*, in *Interconexiones: estudios comparativos de literatura, lengua y cultura italianas*, a cura di Estela González de Sande, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 101-121.
45. WILSON, ALEXANDRA, *Puccini's «La bohème»*, New York, Oxford University Press, 2021.
46. VITALE, MARTA MARIA, *Egisto Macchi's 'Pocket' «La bohème»: Innovation and Tradition in the Reduction of Puccini's Masterpiece*, «*Archival Notes*», *Sources and Research from the Institute of Music*, n. 6, 2021, pp. 59-76.

## EDGAR

47. ROSAL MORAL, ISABEL, *Luigi Mancinelli, Giulio Ricordi y Francesco Tamagno, figuras fundamentales en la recepción del primer Puccini en España: el estreno de «Edgar» en el Teatro Real (1892)*, «*Cuadernos de música iberoamericana*», vol. 33, 2020, pp. 281-302.

## LA FANCIULLA DEL WEST

48. FENTON, KATHRYN, *Puccini's «La fanciulla del West» and American Musical Identity*, New York, Routledge, 2020.
49. JULIANO, FIORENZO, «*La fanciulla del West*» di Giacomo Puccini: *paesaggi sonori e immaginario popolare, tra Stati Uniti e Italia*, «*Ácoma*», *Attraversamenti*, nuova serie, n. 19, xxvii, autunno-inverno, 2020, <https://iris.unica.it/retrieve/handle/11584/303061/430442/2020%20puccini.pdf>.

## MADAMA BUTTERFLY

50. BERNARDONI, VIRGILIO, *Rigirate armonie: il colore dell'attesa di Madama Butterfly*, *VIE*, pp. 267-276.

51. THIEN, DANIELLE, *The migration of «Madama Butterfly». Otherness in the creation and translation of Puccini's opera*, in *Opera in Translation: Unity and diversity*, a cura di Adriana Șerban e Kelly Kar Yue Chan, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2020, pp. 195-216.
52. MATSUMOTU, NAOMI, *Madam Butterfly and the Forging of Japanese Identity*, «History Today», LXXI/3, 2021, pp. 28-37.

## MANON LESCAUT

53. ROSAL MORAL, ISABEL, *Giacomo Puccini nueva amenaza italiana pra la ópera wagneriana y la ópera nacional, estreno de «Manon Lescaut» en Madrid, 1893*, «Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», vol. 27, 2020, pp. 29-49.

## MUSICA STRUMENTALE E VOCALE

54. GIRARDI, MICHELE, *Qui Tollis?*, Firenze, Maggio musicale fiorentino, 2021, pp. 15-23 (p.d.s.).
55. —, *Apprestate per il «Te Deum»*, Firenze, Maggio musicale fiorentino, 2021, pp. 19-37 (p.d.s.).
56. ENGELHARDT, MARKUS, *«Ci vorrà una ripresa di popolo». Eine Hymne auf die Hauptstadt der Siegermacht Italien: Puccini's «Inno a Roma»*, LPS, pp. 331-346.
57. NICOLINI, LUIGI, *Puccini non operistico*, Viareggio, Pezzini, s.d. [2021].

## LA RONDINE

58. GIRARDI, MICHELE, *Puccini e l'autunno della passione*, e *Guida all'ascolto: il linguaggio musicale nella «Rondine»*, in *La Rondine*, Napoli, Teatro di San Carlo, 2020, pp. 9-13, 15-16 (p.d.s.).

## TOSCA

59. SCHMIDT, DÖRTE, *Floria Tosca oder Wie Sarah Bernhardt das Singen lernte*, in *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, a cura di Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf, Schliengen, Argus, 2011, pp. 247-268.
60. RISI, CLEMENS, *«La Tosca in teatro». Puccini und die Kunst des Performativen*, MK, pp. 33-46.
61. TOCCHINI, GERARDO, *«Opera without politics»? Per una interpretazione storica (e politico-contestuale) della «Tosca» di Giacomo Puccini*, SP<sup>6</sup>, pp. 43-72.
62. BIANCHI, CARLO, *L'urlo del Novecento. Tosca nel dibattito sul verismo*, in *Tosca di Puccini*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico, 2019, pp. 15-33 (p.d.s.).
63. CATOLFI, ANTONIO, *Realtà, finzioni e luoghi dei film in diretta. «Tosca» e «La Traviata»*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», VI, n. speciale 2020, pp. 69-80.

64. FORNONI, FEDERICO, *Impiego e funzioni del dialetto nel melodramma fin de siècle*, in *Intrecci fra musica colta e popolare nell'Italia meridionale*, a cura di Federico Fornoni e Giovanni Polin, «Quaderni del Conservatorio "Carlo Gesualdo da Venosa"», n. 3, 2020, pp. 109-124.
65. BAIA CURIONI, STEFANO, *L'impresa editoriale di «Tosca»*, PT, pp. 119-128.
66. BIGGI, MARIA IDA, *Ecco la splendida, la fulgida, la divina!*, PT, pp. 79-92.
67. D'ANGELO, EMANUELE, «Ma Roma è in periglio...». «Tosca» e l'orizzonte di una pittura eterna, PT, pp. 59-75.
68. FORNONI, FEDERICO, *Comporre «Tosca». Cronistoria di un capolavoro a più mani*, PT, pp. 37-58.
69. GIRARDI, MICHELE, «Che lavoro d'orchestra e de' violini!», PT, pp. 13-36.
70. TOCCHINI, GERARDO, *Il momento e la storia. «Tosca», Porta Pia e l'altra sponda del Tevere nell'Anno Santo 1900*, PT, pp. 105-118.
71. PUGGIONI, PIER GIUSEPPE, *Esorcizzare lo spettro. Diritto, religione e potere nella «Tosca» di Giacomo Puccini*, «Materiali di Estetica», n. 8.2, 2021, pp. 174-197, <https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/16984/14972>.

## IL TRITICO

72. GERHARD, ANSELM, *Sekunden und Terzen. Giacomo Puccinis «Gianni Schicchi» als Extremfall motivischer Vereinheitlichung*, MK, pp. 47-58.
73. HARA, KUNIO, *Memories of «La bohème», and the Shadow of the «Débardeur» in Puccini's «Il tabarro»*, SP<sup>6</sup>, pp. 73-86.
74. FONTANELLI, FRANCESCO, *Intertestualità e simbolismo nella drammaturgia del «Tabarro». Riflessioni sul tema della «casetta»*, SP<sup>6</sup>, pp. 87-120.
75. GALLEN, DANIELE, «Vo' andare in porta Rossa»: la scena di Galileo Chini per «Gianni Schicchi» fra revivalismo filologico e «Florentyne Style» americano, SP<sup>6</sup>, pp. 121-138.
76. SCHICKING, DIETER, *Giacomo Puccini's «Trittico». Drei Einakter und die Krise der Oper nach Wagner*, LPS, pp. 315-330.

## TURANDOT

77. RICCOBONO, MARTA, *Contro il dominio del canone eterosessista. Una rilettura queer del personaggio di Turandot*, «Gender / Sexuality / Italy», 2, 2015: <https://www.gender-sexualityitaly.com/wp-content/uploads/2015/07/2.-Riccobono.pdf>.
78. BIANCHI, NICOLA, «Turandot»: un'Opera europea. Dualismi e complessità della favola di Puccini. Parte I: Gestazione e considerazioni preliminari, «Musica / Realtà», n. 123, novembre 2020, pp. 101-121.
79. MAZZOLINI, MARCO, *Fine della fine. Puccini e «Turandot»*, «De Musica», xxiv/1, 2020, pp. 44-118.
80. LEGAULT, MATILDE, *Récupérer l'opéra sous le fascisme italien. Le cas de «Turandot»*, «Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique», vol. 21, n. 1, 2020, pp. 93-104.

81. BOSISIO, PAOLO, «*Re Cervo*» e «*Turandot*»: esperienze operistiche di fonte gozziana, in *Il futuro retrospettivo: conservatorismo e innovazione nell'opera di Carlo Gozzi*, a cura di Javier Gutiérrez Carou con la collaborazione di Paula Gregores Pereira, Venezia, Lineadacqua, 2021, pp. 313-323.
82. FORNONI, FEDERICO, *La Turanda di Gazzoletti e Bazzini nei turbolenti anni Sessanta dell'Ottocento*, ivi, pp. 263-277.
83. KUHN, BERNHARD, *The Challenges of Completing a Plurimedial Fragment. Text, Music, and Scene in Berio/Pountney's Ending of the Opera «Turandot»*, in *Arts of Incompletion. Fragments in Words and Music*, a cura di Walter Bernhart e Axel Englund, Leiden, Boston, Brill, 2021, pp. 224-241.
84. LAM, ALISON, «*L'Autore Ha Musicato Fin Qui, Poi è Morto*»: Diversity, Inclusion and Equity in Modern Staging of Classical Orientalist Opera, in *Outside and In-Between: Theorizing Asian-Canadian Exclusion and the Challenges of Identity Formation*, a cura di Rose Ann Torres, Kailan Leung e Vania Soepriatna, Leiden, Boston, Brill, 2021, pp. 155-170.

## LE VILLI

85. GIRARDI, MICHELE, «*Torna ai felici di*»: le nostalgie del giovane Puccini, Firenze, Teatro del maggio musicale, 2018, pp. 78-101, rist.: *Le Villi*, Reggio Emilia, Teatro Valli, 2018, pp. 49-68 (p.d.s.).
86. PECCI, RICCARDO, *La Foresta Nera nella quale Puccini trovò se stesso*, in *Le Villi di Puccini*, Cagliari, Fondazione Teatro Lirico, 2021, pp. 7-21 (p.d.s.).

## PH. DISSERTATIONS, TESI DI LAUREA MAGISTRALE E DOTTORATO

87. DI LEMBO, LINA, *Puccini e Pascoli*, Università degli studi di Roma, La Sapienza, Tesi di Laurea Magistrale, a.a. 2010-2011.
88. MORAWIEC, JAN, *Metamorfosi di una farfalla. Il viaggio di Madama Butterfly tra teatro e cinema, maschile e femminile, occidente e oriente*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli studi di Pisa, a.a. 2013-2014.
89. MESSINA, KAREN, *Dramatic Impulse: Diegetic Music in the Operas of Giacomo Puccini*, PhD, Duke University, 2020.
90. GEFFROY, ANNE-LAURE, *La représentation de l'enfermement dans l'opéra: de «Tosca» de Giacomo Puccini à «Lear» d'Aribert Reimann (1900-1978)*, Mémoire de Master, Université de Poitiers-Université de Tours, 2019.
91. HARIA, VIVEK, «*America forever!*»: (Mis)Performing Authenticity in a Bilingual *Madama Butterfly* 蝶々夫人, PhD, University of Cambridge, 2021.

## INDICE DEGLI AUTORI E DEI CURATORI

- Acquafredda, Pietro, 12  
Amery, Jean, 7  
Arbasino, Alberto, 10
- Baia Curioni, Stefano, 65  
Balestrazzi, Mauro, 23-24  
Bernardoni, Virgilio, 36, 50  
Bernhart, Walter, 83  
Betzwieser, Thomas, 36, 37, 43, 56, 76  
Biagi Ravenni, Gabriella, 32, 37  
Bianchi, Carlo, 62  
Bianchi, Michele, 17  
Bianchi, Nicola, 78  
Biggi, Maria Ida, 2, 66  
Bolpagni, Paolo, 18  
Bosisio, Paolo, 81  
Bottaro, Marica, 32-33, 41-42, 50  
Branger, Jean-Christophe, 41
- Catolfi, Antonio, 63  
Cesari, Francesco, 32-33, 41-42, 50  
Chan, Kelly Kar Yue, 51  
Cowgill, Rachel, 39
- d'Angelo, Emanuele, 67  
Deasy, Martin, 5  
De Fonseca, Edoardo, 6  
De Ranieri, Oriano, 8  
De Santis, Mila, 20  
Di Lembo, Lina, 87  
D'Orazi, Fabio, 15
- Engelhardt, Markus, 56  
Englund, Axel, 83  
Erkens, Richard, 25, 36-37, 43, 56, 76  
Fenton, Kathryn, 48  
Flury, Roger, 4  
Fontanelli, Francesco, 74  
Fornoni, Federico, 26, 64-70, 82  
Fort, Sylvain, 9
- Galleni, Daniele, 75  
Gerhard, Anselm, 72  
Geffroy, Anne-Laure, 69, 90  
Girardi, Michele, 23-24, 26-28, 40, 54-55, 58, 61, 69, 73-75, 85  
Gizzi, Barbara, 16  
González de Sande, Estela, 44  
Gregorez Pereira, Paula, 81  
Gutiérrez Carou, Javier, 81  
Greenwald, Ellen, 39  
Groos, Arthur, 43  
Grotjahn, Rebecca, 59
- Hara, Kunio, 73  
Haria, Vivek, 91
- Jacobshagen, Arnold, 36-37, 43, 56, 76  
Juliano, Fiorenzo, 49
- Khoroshilova, Natalia V., 3  
Körner, Axel, 21  
Kuhn, Bernhard, 83  
Lam, Alison, 84  
Legault, Matilde, 80  
Leung, Kailan, 84  
Lubrani, Mauro, 8, 11  
Lütteken, Laurenz, 29
- Matsumotu, Naomi, 52  
Mazzolini, Marco, 79  
Messina, Karen, 89  
Morawiec, Jan, 88  
Mücke, Panja, 30
- Niccolai, Michela, 31  
Nicolini, Luigi, 57
- Pagannone, Giorgio, 42  
Panti, Cecilia, 28  
Pastorino, Claudia, 13

INDICE DEGLI AUTORI E DEI CURATORI

- Pecci, Riccardo, 1, 86  
Pereira, Paula Gregores, 81  
Petronio, Paolo, 38  
Polin, Giovanni, 64  
Poriss, Hilary, 39  
Prytkova, Elena E., 3  
Puggioni, Pier Giuseppe, 35, 71
- Riccobono, Marta, 77  
Risi, Clemens, 60  
Rosal Moral, Isabel, 44, 47, 53  
Ross, Peter, 36-37, 43, 56, 76  
Rovelli, Federica, 28  
Rutherford, Susan, 22
- Sakharova, Anna V., 3  
Schicking, Dieter, 76  
Schmidt, Dörte, 59
- Seedorf, Thomas, 59  
Șerban, Adriana, 51  
Soepriatna, Vania, 84  
Spila, Cristiano, 16
- Tadday, Ulrich, 25, 29-30, 34, 60, 72  
Tavanti, Giuseppe, 8  
Thien, Danielle, 51  
Tocchini, Gerardo, 61, 70  
Torres, Rose Ann, 84  
Tortora, Daniela, 31
- Vellutini, Claudio, 28  
Vitale, Marta Maria, 46
- Weiser, Mel, 14  
Wilson, Alexandra, 45  
Zanella, Massimo, 65-70

## NOTIZIE SUI COLLABORATORI

FRANCESCO BELLOTTO ha insegnato Istituzioni di regia nelle Università di Pavia a Cremona e Bergamo, Regia del teatro musicale e Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica nel Conservatorio di Venezia, attualmente è docente in quello di Verona. È stato direttore artistico del Teatro di tradizione «Gaetano Donizetti» (2004-2014), e ha inventato e portato al successo internazionale il Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti (dal 2006). Già vicedirettore scientifico della Fondazione Donizetti (1997-2010), fa parte del comitato scientifico dell'Edizione Critica delle Opere di Gaetano Donizetti. Come regista realizza dal 1997 spettacoli lirici per importanti teatri in Italia e all'estero. Ha pubblicato saggi e articoli in riviste scientifiche, voci del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, sul melodramma dell'Ottocento, e su Donizetti in particolare.

OLESYA BOBRIK ha conseguito il dottorato di ricerca in studi artistici, insegna al Conservatorio Čaikovskij di Mosca, è ricercatore scientifico *senior* presso l'Istituto statale per gli studi artistici e ricercatrice presso l'Archivio della biblioteca musicale del Teatro Bolshoi. I suoi interessi di ricerca vertono sulla musica dell'Europa orientale, russa e ucraina del secolo ventesimo, sull'opera di Čaikovskij, Lourié, Šostakovič, la musica dell'emigrazione russa, la storia dell'editoria musicale, la storia dell'orchestrazione della musica vocale e della musicologia russa.

EMANUELE D'ANGELO italianista, insegna Storia dello spettacolo e Storia della musica e del teatro musicale nell'Accademia di Belle Arti di Bari. Ha dedicato la maggior parte delle sue pubblicazioni alla librettistica italiana, tra cui le monografie *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie* (Venezia, 2010), l'edizione critica del primo *Mefistofele* di Boito (Venezia, 2013), *Leggendo libretti. Da «Lucia di Lammermoor» a «Turandot»* (Roma, 2013) e *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi* (Foggia, 2016). Nel 2014 il Teatro La Fenice di Venezia gli ha conferito il Premio Arthur Rubinstein. Specialista di Boito ha fatto parte del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della morte, e dal 2022 è membro del comitato preposto all'edizione critica delle sue opere.

MICHELE GIRARDI insegna Storia della musica nell'Università degli studi di Venezia, Ca' Foscari. È autore di saggi su Donizetti, Verdi, Boito, Berg e di *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Venezia, 1995, premio «Mila»

per la letteratura musicologica nel 1996, trad. ingl. *Puccini: His International Art*, Chicago, 2000, 2002<sup>2</sup>). Ha curato la serie «La Fenice prima dell'opera» (2002-2015) e l'edizione critica di *Madame Butterfly, mise en scène* di Albert Carré nell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini (Torino, 2012). Ha fatto parte del Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della morte di Arrigo Boito, e dal 2022 è membro del comitato preposto all'edizione critica delle sue opere. Nel 2021 gli è stato assegnato il IXL Premio Puccini, nel 2022 è stato nominato fra «i quattro insigni esponenti della cultura e dell'arte musicale italiana ed europea esperti della vita e delle opere di Giacomo Puccini», in vista delle celebrazioni del centenario della morte (2024).

FEDERICA MARSICO è ricercatrice *senior* presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Teramo. Nel 2020 ha ottenuto una Marie Skłodowska-Curie Global Fellowship della Commissione Europea, con il progetto *Sexual and Gender Non-Normativity in Opera after the Second World War*. Le sue ricerche e pubblicazioni si focalizzano sull'indagine del teatro musicale nella prospettiva della *queer musicology*, e in questo campo ha pubblicato *La seduzione «queer» di Fedra. Il mito secondo Britten, Bussotti e Henze* (Roma, 2020). Sta attualmente inventariando gli scritti e la corrispondenza di Sylvano Bussotti custoditi nel Centro Studi e Ricerche sulla Musica Moderna e Contemporanea NoMus di Milano.

GUIDO PADUANO è professore emerito di Filologia Classica all'Università di Pisa e direttore di «Maia», rivista di Letterature Classiche, e di «Dioniso», Annale dell'Istituto Nazionale del Dramma antico. Ha studiato soprattutto il teatro antico, sia tragico che comico, ma si è anche occupato di epica omerica ed ellenistica, di letteratura comparata (*Lunga storia di Edipo Re*, Torino, 1994) e di problemi teorici (*Il testo e il mondo*, Torino, 2013). I suoi libri più recenti sono *Follia e letteratura. Storia di un'affinità elettiva dal teatro di Dioniso al Novecento*, e *Teatro. Personaggio e condizione umana* (Roma, 2018, 2020). Nel campo del teatro musicale ha pubblicato monografie su Verdi e Puccini, tre raccolte di studi e quasi cinquanta programmi di sala per i maggiori teatri italiani. Attualmente si sta dedicando a nuove traduzioni dei grandi classici della letteratura e della scena: ha iniziato col teatro di Shakespeare

ANDREA PALANDRI termina un Dottorato di ricerca in Letteratura italiana presso l'Università di Ginevra (2022), la cui tesi consiste in un'edizione critica dell'avantesto del libretto della *Fanciulla del West*. Le sue ricerche sono orientate verso lo studio dei libretti d'opera, e sulle metodologie filologiche ad esso sottese, in particolare delle opere di Puccini. Collabora attivamente ai progetti di ricerca del Centro studi Giacomo Puccini.

RICCARDO PECCI ha conseguito il Dottorato di ricerca in musicologia presso l'Università di Pavia. Ha scritto vari saggi di argomento pucciniano ed è autore (con Vincenzo Borghetti) di una monografia sull'opera *Fedra* di Pizzetti e d'Annunzio (Torino, 1998), Premio nazionale Gabriele d'Annunzio di saggistica nel

1998. Ha curato l'edizione critica della musica di Puccini per voce e pianoforte (Stuttgart, 2010), di cui sta ora preparando una nuova edizione nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, e ha scritto la monografia *Puccini e Catalani. Il principe reale, il pertichino e l'eredità del Wagner* (Firenze, 2013, Premio Rotary Giacomo Puccini Ricerca nel 2006).

DAVID ROSEN è professore emerito alla Cornell University (Ithaca, New York). La sua ricerca si è concentrata sulla musica italiana del ventesimo secolo e dell'inizio del ventunesimo, principalmente su Verdi e Puccini, sebbene abbia scritto anche di teoria dell'opera, *grand-opéra*, sui concerti per pianoforte di Mozart e sulla musica da film. Ha curato l'edizione critica della *Messa da Requiem* di Verdi in *The Works of Giuseppe Verdi*, alla quale ha dedicato un volume della serie «Cambridge Music Handbook». Interessato da tempo agli aspetti visivi dell'opera dell'Ottocento, ha curato un volume dedicato alla *disposizione scenica* di *Un ballo in maschera*, mentre sta per uscire la *mise en scène* della *Fanciulla del West* nell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini. Altri interessi riguardano il processo compositivo (ad es. le revisioni delle partiture) e la censura operistica. È membro della redazione delle *Opere di Giuseppe Verdi / The Works of Giuseppe Verdi* e del comitato scientifico del Centro Studi Giacomo Puccini.

MANUEL ROSSI archivista, parallelamente al dottorato di ricerca in archivistica presso l'Università di Pisa (2016) ha conseguito il diploma di archivista paleografo presso l'Archivio di Stato di Firenze. È stato titolare di assegni di ricerca presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e l'Università per Stranieri di Siena. Collaboratore della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica per la Toscana, in oltre dieci anni di attività ha cooperato con i principali centri di ricerca e documentazione toscani venendo nominato direttore scientifico dell'Archivio Storico del Maggio Musicale Fiorentino. A partire dal 2016 è stato incaricato del riordino dell'archivio di Giacomo Puccini.

MATTEO SANSONE ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, si è laureato in lingua e letteratura inglese (Istituto Universitario Orientale, Napoli), e ha conseguito un dottorato presso l'Università di Edimburgo con una tesi su *Verismo from Literature to Opera*. Ha insegnato italiano nelle università di Edimburgo, St. Andrews e Malta e tenuto corsi sull'opera italiana al British Institute di Firenze. Le sue principali aree di ricerca sono l'opera italiana tra Ottocento e Novecento, nelle relazioni tra opera e letteratura. Oltre a una monografia come coautore (*Italian and Maltese Music in the Archives at the Cathedral Museum of Malta*, Malta, 2001) ha pubblicato numerosi saggi in riviste scientifiche internazionali e redatto voci per le maggiori enciclopedie musicali (*The New Grove Dictionary of Opera* e *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Dal 2001 al 2018 ha insegnato Storia dell'opera italiana alla New York University Florence, ed è corrispondente da Firenze per il mensile londinese «Opera».

DIETER SCHICKLING, per anni redattore alla televisione tedesca, ha curato programmi radiofonici su Mozart, Berlioz, Wagner, Mahler, Puccini. Ha pubblicato monografie su Wagner, Händel e Puccini e il catalogo delle opere pucciniane (*Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, 2003). Per l'editore Carus ha curato l'edizione della Messa e di varie opere giovanili di Puccini. La sua biografia su Puccini è uscita nella seconda edizione (*Puccini. Biografie*, Stuttgart, 2007, trad. it. *Giacomo Puccini: la vita e l'arte*, Pisa, 2008). È membro del consiglio direttivo del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca e uno dei curatori dell'*Epistolario* del compositore nella Edizione Nazionale delle sue opere.

## INDICE

Editoriale / Editorial . . . . .	Pag.	1
Avvertenze . . . . .	»	5
RICHARD ERKENS, <i>Puccini Resarch Consolidated: The Silver Jubilee of Centro studi Giacomo Puccini</i> . . . . .	»	7

## SAGGI

ANDREA PALANDRI, « <i>Ventisei e una</i> » di Maksim Gorkij: « <i>l'opera più interessante che Puccini ha composto</i> » . . . . .	»	15
DAVID ROSEN, <i>Disposizioni sceniche and Critical Editions: The Case of «Il tabarro»</i> . . . . .	»	43
GUIDO PADUANO, <i>La teologia di «Suor Angelica»</i> . . . . .	»	55
EMANUELE D'ANGELO, <i>Il libretto di «Suor Angelica». Un soggetto originale e le sue fonti</i> . . . . .	»	65
FRANCESCO BELLOTTO, <i>Madama Dragonfly: echi pucciniani in «Harakiri» di Fritz Lang</i> . . . . .	»	77
APPENDICE. Scheda filmografica. . . . .	»	104

## DOCUMENTI

DIETER SCHICKLING, <i>Hat Gustav Mahler jemals eine Oper von Puccini dirigiert? Eine Bestandsaufnahme und eine Recherche</i> . . . . .	»	111
MATTEO SANSONE, <i>Un progetto di «Literaturoper»: «La Lupa» di Verga per Puccini</i> . . . . .	»	123
« <i>La Lupa</i> », edizione del libretto (1895) . . . . .	»	143

INDICE

OLESYA BOBRIK, <i>Puccini's «La bohème» in Russia, 1897-2018. Before and after the Revolution</i> . . . . .	Pag.	191
MANUEL ROSSI, «Roma   3 opere   1919   New York». <i>L'archivio Puccini: note di lavoro attraverso «Il trittico»</i> . . . . .	»	219
Sylvano Bussotti per Giacomo Puccini (1974), a cura di Federica Marsico . . . . .	»	243
Bibliografia degli scritti su Giacomo Puccini Aggiornamenti 2020-2021, a cura di Michele Girardi, Riccardo Pecci . . . . .	»	257
Indice degli autori e dei curatori. . . . .	»	265
Notizie sui collaboratori . . . . .	»	267

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)  
NEL MESE DI DICEMBRE 2022



## CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI

Collana diretta da ARTHUR GROOS e VIRGILIO BERNARDONI

### ATTI DI CONVEGNO

1. *Madama Butterfly: l'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*. Atti del convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004, a cura di A. Groos e V. Bernardoni. 2008, viii-414 pp. con 15 figg. n.t. e numerosi es. mus.

### TESTI E DOCUMENTI

*Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, a cura di A. Groos, V. Bernardoni, G. Biagi Ravenni e D. Schickling. 2005, 518 pp. (esclusività di vendita).

1. V. BERNARDONI, *Verso Bohème. Gli abbozzi del libretto negli archivi di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*. 2008, x-276 pp. con 1 fig. n.t.
2. *Tosca* di V. Sardou, G. Giacosa e L. Illica. Musica di G. Puccini. I. Facsimile della copia di lavoro del libretto. 2009, 140 pp. II. Copia di lavoro del libretto. Edizione e commento a cura di G. Biagi Ravenni. 2009, xli-140 pp. con 1 ill. n.t.
3. *Giacomo Puccini organista. Il contesto e le musiche*, a cura di F. Guidotti. 2017, xii-166 pp. con 39 figg. n.t., 3 es. mus e 16 tavv. f.t. a colori.

### PREMIO ROTARY GIACOMO PUCCINI RICERCA

1. R. PECCI, *Puccini e Catalani. Il principe reale, il pertichino e l'«eredità del Wagner»*. 2013, x-252 pp. con 8 figg. n.t., 84 es. mus. e 2 tavv. f.t. a colori.
2. A. SCHWARTZ, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*. 2016, x-180 pp. con 20 es. mus.

### STUDI PUCCINIANI

Rassegna sulla musica e sul teatro musicale  
nell'epoca di Giacomo Puccini  
(I volumi 1-3 sono in esclusività di vendita)

- Vol. 1. 1998, a cura di V. Bernardoni, M. Girardi e A. Groos, 232 pp. con 9 figg. n.t., 21 es. mus. e 8 tavv. f.t. a colori.
- Vol. 2. 2000, a cura di V. Bernardoni, M. Girardi e A. Groos, 242 pp. con 16 es. mus.

Vol. 3. 2004, a cura di V. Bernardoni, M. Girardi e A. Groos, 288 pp. con 6 figg. n.t., 47 es. mus.

Vol. 4. 2010, a cura di V. Bernardoni, M. Girardi e A. Groos, 202 pp. con 24 figg. n.t., 33 es. mus. e 1 tav. f.t. a colori.

Vol. 5. 2018, a cura di V. Bernardoni e P. Ross, 288 pp. con 8 figg., 3 tavv. n.t. e 20 es. mus.

Vol. 6. 2020, a cura di M. Girardi, 202 pp. con 8 figg., 7 es. mus. e 9 tavv. f.t. a colori.

Vol. 7. 2022, a cura di M. Girardi, 272 pp. con 29 figg. n.t. e 8 tavv. f.t. a colori.