

*Comitato editoriale*

VIRGILIO BERNARDONI, MICHELE GIRARDI (curatore), ARTHUR GROOS,  
JÜRGEN MAEHDER, PETER ROSS, 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, Boston (USA)  
MICHELE GIRARDI, Università di Venezia "Ca' Foscari" (I)  
ARTHUR GROOS, Cornell University (USA)  
ADRIANA GUARNIERI CORAZZOI, Università di Venezia "Ca' Foscari" (I)  
JÜRGEN MAEHDER, Università della Svizzera Italiana (CH)  
FIAMMA NICOLODI (coordinatrice), Università di Firenze (I)  
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, King's College, London (UK)  
EMANUELE SENICI, Università di Roma "La Sapienza" (I)  
MERCEDES VIALE FERRERO, Torino (I)

CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI

# STUDI PUCCINIANI

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

Vol. 5

*Dalla genesi delle opere alla ricezione nel film*

a cura di

VIRGILIO BERNARDONI e PETER ROSS



FIRENZE

LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXVIII

*La musica al tempo del  
cinema. Il primo libro in  
in fascicoli 199-  
2018 205*

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHEKI  
Viazzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
www.olschki.it

EDITORIALE

La composizione di questo numero di «Studi pucciniani», il quinto della serie, rispecchia le quattro sessioni del Convegno internazionale di studi *Giacomo Puccini 1858-2008*, che si svolse nei luoghi italiani più intimamente legati alla vita del maestro (Lucca, Torre del Lago Puccini e Milano) e che è stato il maggiore apporto del Centro studi Giacomo Puccini al programma proposto nel 150° anniversario della nascita del musicista dal Comitato Nazionale Celebrazioni Pucciniane 1858-2008. Le linee d'interesse di questo volume, infatti, discendono direttamente dai punti di focalizzazione del Convegno: le scelte creative di Puccini nei lavori della piena maturità successivi a *Madama Butterfly* e la loro incidenza sul tessuto dell'opera italiana ed europea nel periodo tra le due guerre; gli approcci critici alle mutevoli forme di valutazione dell'arte del musicista e al complesso argomento della tradizione editoriale delle partiture; gli influssi reciproci tra opera e cinema, con riflessi delle modalità narrative della nascente cinematografia sui lavori dell'ultimo Puccini e suggestioni delle opere del maestro sulla cinematografia del Novecento.

Nel 2008 tali orientamenti si connetevano ad alcune tendenze salienti delle attività del Centro studi Giacomo Puccini. Come il Progetto *Puccini nel Novecento*, sviluppato in collaborazione col Teatro del Giglio di Lucca e culminato nella messa in scena delle opere comprese fra *Tosca* e il *Trittico*. E come l'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, allora di recentissima istituzione presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali per iniziativa del Centro stesso. La pubblicazione odierna di una miscelanea di saggi ricavati dalla sessantina di relazioni lette nel Convegno del 2008, offre un saggio della pluralità di approcci, della varietà di forze intellettuali – dalla musicologia agli studi sul cinema, dalla filologia alla filologia operistica e alla comparatistica in campo drammatico e letterario – e della maturità di giudizio che sono acquisizione ormai consolidata dagli studi pucciniani. Una meta che il Centro studi Giacomo Puccini ha inseguito con passione nei suoi primi vent'anni di vita, per il cui potenziamento continua a lavorare con convinzione.

Nel dare alle stampe gli «Studi pucciniani» n. 5 non possiamo non ricordare due personalità che nei rispettivi campi di competenza furono

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lettere, Filosofia,  
Comunicazione dell'Università degli studi di Bergamo

ISBN 978 88 222 6572 2

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

L'OPERA AL TEMPO DEL CINEMA:  
IL 'FERMO IMMAGINE' IN PUCCINI

I

Il titolo e il contenuto di questo saggio richiedono alcune indicazioni iniziali di massima, ma soprattutto invitano a 'mettere le mani avanti' in merito ai criteri adottati, poiché si tratta di una proposta di ascolto e lettura di alcuni brevi passi pucciniani (tratti da *Manon Lescaut* e dalla *Fanciulla del West*) del tutto personale.<sup>1</sup> In primo luogo, il termine 'fermo immagine' (ovvero 'fermo fotogramma') sarà sempre applicato alla musica in accezione metafonica (per estensione dal cinema all'opera); in secondo luogo, l'intero intervento farà riferimento, sul versante drammaturgico musicale, allo storico studio di Carl Dahlhaus sulle strutture temporali del teatro d'opera: in modo particolare in relazione alle categorie «andatura scenica», «tempo dilatato», «azione frenata», «sospensione del tempo», «durata irregolare», ovvero, più in generale, al concetto di «tempo discontinuo» in quanto proprio dell'opera lirica.<sup>2</sup>

In questo senso, la prima parte del titolo («l'opera al tempo del cinema») va intesa piuttosto come una constatazione cronologica che come un'affermazione di sicuro rapporto reciproco. Non si può 'dimostrare' che il cinema ha mediato alcune tecniche operistiche, come non si può affermare, viceversa, che l'opera ha ricalcato tecniche cinematografiche: si può solo ricordare che il cinema è nato al culmine della popolarità dell'opera in quanto fenomeno allargato e che, d'altra parte, Puccini era un appassiona-

<sup>1</sup> Sull'argomento specifico 'musica cinematografica' si può vedere SCOTT D. PAULIN, "Cinematic Music": *Analogies, Fallacies, and the Case of Debussy*, «Music and the Moving Image», III/1, 2010, pp. 1-21, che però, dopo una premessa teorica, punta l'attenzione specificamente sulla tecnica del montaggio. Ringrazio Peter Ross per la segnalazione.

<sup>2</sup> Il riferimento è a CARL DAHLHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-193 (trad. it. di Zeitstrukturen in der Oper, «Die Musikforschung», XXXIV, 1981, pp. 2-11).

to spettatore cinematografico. Comunque siano le cose, si vuole qui solo sostenere che le occorrenze – attimi, a volte – che verranno via via citate possono dare l'impressione di un congelamento o rallentamento dell'azione equivalenti al fermo immagine (in alcuni casi, come vedremo, si potrebbe parlare ugualmente di 'ralenti') a chi abbia esperienze cinematografiche posteriori: a noi, oggi, in quanto frequentatori di sale cinematografiche.

Per quanto riguarda poi una definizione del 'fermo fotogramma' nei suoi vari aspetti ed effetti, questa ricerca si è attenuta prevalentemente al lemma corrispondente del dizionario compreso nel manuale di Ferraldo Di Giannatree, che illustra il procedimento in questo modo:

FERMO DI FOTOGRAFIA o, più semplicemente, fermo fotogramma. Riproducendo più volte in truca un solo fotogramma di un'inquadratura, si ottiene l'effetto di immobilizzare – di congelare ('freeze frame' si dice in inglese) – l'azione per un tempo più o meno lungo. Di solito si blocca il fotogramma alla fine del film e sul fotogramma fisso si fanno scorrere i titoli di coda. Qualche volta si fa intervenire il fermo durante l'azione: in genere ne nasce un effetto di sospensione, di stupo. Si ricorda il lunghissimo fermo di fotogramma sul volto del Che Guevara in *L'ora dei ferri (La hora de los hornos, 1968)* degli argentini Fernando Solanas e Octavio Getino, mentre la colonna sonora taceva; oppure lo stacco – in *Giovani, amore e rabbia (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962)* di Tony Richardson – fra i ragazzi del riformatorio che smontano le maschere antighi della ultima guerra e il fermo che sembra trasformare le maschere in teschi (sulla colonna sonora un assolo di pianoforte cresce di intensità sino al titolo FINIS).<sup>3</sup>

Che questi vari effetti (congelare o sospendere l'azione, bloccare la scena per indurre stupore) siano ottenuti al cinema col mostrare lo stesso fotogramma riprodotto più volte in un'ottica musicale interessa solo in parte: si tratta di una tecnica specificamente cinematografica, che in musica avrebbe un equivalente in un ostinato integrale riproposto per un certo numero di battute. Questa ricerca non ha inteso tanto individuare una perfetta e meccanica traduzione del procedimento in termini musicali (i casi sarebbero del resto rari), quanto piuttosto considerarne l'equivalenza con riguardo all'effetto sull'ascoltatore-spettatore. Non si intende perciò qui alludere al carattere dei brevi esempi che seguono in quanto trasposizione di una tecnica altra, bensì enucleare una sospensione (immobilità o rallentamento) analoga, ottenuta con mezzi operistici: fornita dalle varie componenti con-

<sup>3</sup> FERRALDO DI GIANNATREE, *Introduzione al cinema, con dizionario delle tecniche dei generi e del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 119, col. 2. Per una definizione tecnica si veda anche PIER GIUSEPPE VEZZOSI, *Dizionario dei termini cinematografici italiano-inglese/inglese-italiano*, Milano, Hoepli, 2000, p. 89: «FERMO FOTOGRAFIA (freeze frame). Lo stesso fotogramma viene stampato più volte, in sequenza, per fermare l'immagine nella visione».

giunte (libretto, musica, vocalità, azione scenica) e considerata in relazione al contesto drammaturgico complessivo.

L'indagine è limitata a due opere di Puccini, ma solo a titolo d'esempio: con la presunzione che si possa compiere la stessa operazione su altri momenti teatrali dello stesso autore. È sembrato in sostanza di poter individuare alcuni modi – tipici di questo operista – di creare 'effetti di fermo immagine' con la musica (armonia, melodia, ritmo, struttura del passo) in quanto supportata da scena, parola e vocalità. Sono momenti di interruzione del precedente fluire operistico: di blocco (o rallentamento) del discorso che si colgono e si lasciano definire rispetto a ciò che segue e precede. In questa proposta il discorso drammaturgico recepito appare in sostanza preminente, e il versante visivo (la scena) entra solo come una parte complementare del dramma musicalmente coordinato.

Per tutti questi motivi inseguire l'idea di un 'fermo fotogramma' operativo significherebbe individuare gli istanti di 'vuoto' nell'azione, di parentesi nel percorso musicale: quegli improvvisi e non tradizionali 'cambi di passo' che per un breve momento si sottraggono al dramma complessivo, lo cristallizzano o lo congelano con mezzi operistici. E questo equivarrà a escludere in partenza un'interpretazione cinematografica delle due circostanze drammaturgiche che storicamente si sono sempre configurate come 'fermi' di scena: il concertato statico (*tableau*) dentro il finale d'atto e l'aria. Il primo (detto anche concertato 'di perplessità' o 'di stupore') è stato sicuramente, fin dalle sue origini, un blocco momentaneo dell'azione scenica, condotta successivamente a conclusione; ma un blocco soprattutto visivo – quasi fotografico – e troppo ampio per essere percepito come un'increspatura inaspettata di stasi colta dentro un dramma inteso come teatro di sintesi, di movimento e di rapidità discorsiva quale quello pucciniano. Ricordiamo a questo proposito un'affermazione dello stesso operista: «Tutti han diritto al riposo [...] ma la musica non deve mai appiattirsi né tanto meno star sveglia a mala pena e cascar morta dal sonno [...] *La stasi è la negazione della musica*».<sup>4</sup>

Le stesse considerazioni si possono fare per l'aria (o altro pezzo chiuso): una circostanza drammaturgica 'congelata' per tradizione tutt'intorno a un sentimento. In Puccini essa tende però, quasi specularmente, a essere un momento più disteso di un'azione drammatica ininterrotta che, espandendosi al proprio interno, porta avanti l'azione sul piano dell'effetto: viene in pratica a costituire un arricchimento drammatico del singolo personaggio, in quanto è visto e ascoltato nel suo isolamento oppure in quanto interagisce in scena con un interlocutore (nel caso del duetto).

<sup>4</sup> LUIGI RICCI, *Puccini interprete di se stesso*, Milano, Ricordi, 1974, pp. 11-12 (corsivo mio).

Ciò non toglie ovviamente che si possa cogliere quale 'fermo fotogramma' qualche pezzo chiuso di Puccini; ma si tratta in questi casi di un gesto specifico, di un richiamo – esibito – alla tradizione. Pensiamo per esempio a *Gianni Schicchi*, là dove Rinnuccio intona «Firenze è come un albero fiorito»: un oasi tra eratica ed eroica dentro una scena concertata di guerra (per il denaro) e di caccia (al testamento).<sup>5</sup> La canzone popolareggiante («*ad uso di stornello toscano*»), col suo accompagnamento ritmico regolare, in questo caso ipostatizza, congelandolo, il messaggio principale dell'opera nel nome di Dante e di Firenze: il tema nazionale e antiquario con il quale Puccini si mostra come sempre sensibile alla contemporaneità, praticando un indirizzo operistico aggiornato nella scelta del comico e nel ricorso a personaggi-maschere; forse qui anche per rispondere argutamente alle accuse di anti-italianità che gli venivano rivolte in quegli anni.

In breve, nonostante si possa ricavare motivo di interesse in termini 'cinematografici' anche da quel che resta in Puccini del pezzo lirico o del concertato statico, questo studio punta l'attenzione soltanto su brevi passaggi o addirittura attimi: su qualche 'strana', inaspettata stasi del discorso drammatico, a volte quasi casuale nel suo apparire. Per introdurre concretamente questa proposta di lettura è preferibile però in prima istanza ricorrere a un micro-esempio non pucciniano: a segnalare che si tratta comunque di effetti non nuovi in sé. Sei battute dell'atto terzo di *Otello* possono suggerire – se lo si voglia – un accostamento al fermo immagine flemico a causa di un repentino e fugace cambiamento della scrittura e congelamento dell'azione: quelli che si trovano nella parte iniziale dell'atto, nel corso del duetto Otello-Desdemona successivo all'uscita di Jago.

Otello insiste sul fazzoletto e Desdemona su Cassio, per una tragica rigidità dei loro rispettivi pensieri che sfocia inevitabilmente, da parte dell'eroe, nell'accusa di infedeltà. Desdemona allora piange (*Andante mosso*, «*strettissima fissa*») rivolta al cielo e successivamente allo sposo; ma questi la respinge. Anche Otello piange: lo vediamo in scena, lo 'sentiamo' da lei («Tu pur piangi»), perché il dramma è focalizzato sulla donna, che a questo punto (cfr. es. 1), dopo una discesa cromatica di sei note in *pp* sillabica e per crome, raddoppiata dai violini, passa improvvisamente a un *ff* con *disperazione* e al canto spianato: «E son io l'innocente cagion di tanto pianto!...».<sup>6</sup>

Il cambio di passo – brevissimo, improvviso, circoscritto – blocca per un attimo l'azione complessiva musicalmente intesa, e la *Disposizione scenica*

<sup>5</sup> Cfr. Giacomo Puccini, *Gianni Schicchi*, libretto di Giovacchino Forzano (partitura), Milano, Ricordi, 1927, pp. 46-52, dal numero 30 al numero 33.

<sup>6</sup> Giuseppe Verdi, *Otello*, testo di Arrigo Boito (partitura), Milano, Ricordi, 1965, pp. 326-336. Per ragioni di spazio gli esempi musicali sono sempre tratti dagli spartiti canto e piano, anche se l'analisi è stata condotta sulle partiture, così come segnalato in nota.

The image shows a musical score for Verdi's *Otello*, Act 3, scene 1. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with 'schianto!' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics 'E son io l'innocente cagion di tanto pianto!' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyrics 'Qual è il mio...' and the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *col canto*.

Es. 1. Verdi, *Otello*, atto terzo (il pianto di Desdemona), spartito canto e piano, Milano, Ricordi, n. 52105, da 6 bb. prima a 4 bb. dopo K.

ne rivela la sostanza di fermo immagine (per lo spettatore), già intuitibile del resto alla lettura del libretto per i due punti esclamativi che lo contengono (cfr. fig. 1).<sup>7</sup> Desdemona infatti si è allontanata da Otello per rivolgersi al

<sup>7</sup> «Otello», *Dramma lirico in quattro atti*. Testo di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi (libretto), Milano, Ricordi, 1955, pp. 58-59.

pubblico; dopo avere implorato il cielo e tentato di abbracciare il marito, non le resta nient'altro da fare: non ha più margini d'azione (cfr. fig. 1). Le indicazioni di regia e lo schema di scena sono al riguardo chiarissimi: la donna è sola di fronte al pubblico, il percorso emotivo del duetto per una istante è congelato.<sup>8</sup>

A conferma di questa lettura può essere utile proporre una controprova: un parallelo inverso costituito da un'azione drammatica ed emotiva solo apparentemente simile, ricavata questa volta da Puccini, e precisamente da *Tosca*. Come sappiamo, si tratta di un'opera che si rifà apertamente a *Otello* in molte delle sue circostanze drammatiche; non però in questo episodio. Ci troviamo nell'ampio finale dell'atto secondo. Dopo l'interrogatorio concentrato con la cantata, dopo il duetto di Tosca e Scarpia punteggiato dai lamenti che provenivano dalla camera della tortura, Tosca ha tradito, Cavaradossi (rientrato) l'ha maledetta e ha cantato vittoria per Marengo; Tosca e Scarpia restano allora di nuovo soli per il duetto della seduzione e del patto.

Dopo l'*Allegro* avviato da un lontano rullo di tamburi che si avvicina, troviamo una sequenza di pianto *Andante lento appassionato* che contempla — come in *Otello* — un'invocazione al cielo («Vissi d'arte») seguita da

No! *La vede l'inferno* / replica con forza **Otello**: allora **Desdemona**, sup-  
pliehevole, gli s'avvicina per dirgli: *La tua giustizia impuro...* Ma **Otello**, con  
gesto di ribrezzo, la allontana da sé, mentre egli indietreggia, finché si copre  
il volto colle mani:

Alloca **Desdemona** gli si avvicina di nuovo, lo cinge amorosamente e  
singhiozzando esclama: *Tu pur piangi?*

Poi, disperata, si volge al pubblico e nel massimo dolore, prorompe in queste  
parole: *E son io l'innocente cagion...*



Fig. 1. Disposizione scenica per *Otello*, atto terzo (il pianto di Desdemona).

<sup>8</sup> *Disposizione scenica per l'opera «Otello»*. *Dramma lirico in quattro atti*. Versi di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi, riproduzione anastatica in James A. Herokowski — Mercaderes Vivas Ferrero, «*Otello*» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1990, pp. 113-223: 173 (p. 61 del testo originale).

un'implorazione rivolta all'uomo (*Allegro agitato*: «Vedi... le man giunte io stendo a te!»). Ma Puccini non accenna qui a interrompere il flusso drammatico («Sei troppo bella, Tosca») e anzi lo accelera con l'entrata di Spoleta. Conseguentemente, alla fine del patto di scambio la disperazione della protagonista si esprimerà non in un rivolgersi al pubblico ma al contrario in un nascondersi rivelato dalla didascalia scenica: «*Tosca accenna di sì col capo, poi, piangendo dalla vergogna, affonda la testa fra i cascini del canapè*». <sup>9</sup> Questo esempio in negativo può dunque confermare l'idea di un fermo immagine operistico inteso come momento in cui la musica e la scena aprono e chiudono una parentesi per qualche verso sorprendente dentro una sequenza più ampia (aria, duetto, terzetto o concertato che sia). I mezzi per crearlo non sono, come vedremo, sistematici, ma anzi molto vari: il fenomeno è di sostanza un po' sfuggente in termini oggettivi, perché pertiene alla sfera dell'effetto (dell'impressione auditiva e visiva).

Prima di passare a casi più corpositi di quello già prodotto, possiamo completare la piccola costellazione di esempi, centrati su quella scena di pianto in *Otello* ricorrendo — per un parallelo questa volta in positivo — all'opera di Puccini alla quale verrà dedicato in seguito lo spazio maggiore, *Manon Lescaut*: precisamente per un passaggio, brevissimo anche in questo caso, collocato nel finale dell'atto secondo, dentro il terzetto fugato. Dopo il duetto 'tristanoiano', il colpo di scena dell'arrivo di Geronte, la crudele provocazione di Manon e il tormento ansioso di Des Grieux, l'arrivo di Lescaut dà seguito (alla cifra 46, *Allegro*) a un *ensemble* caotico e veloce (quasi da finale d'opera comica) che mescola in scena e sulla pagina del libretto (stampata a due e tre colonne) la fretta preoccupata di Lescaut, l'amarezza appassionata di Des Grieux e l'avidità di Manon, tentata di raccogliere e portare via i gioielli; tutto questo fino al colpo di teatro costituito dall'arrivo degli arciere, che impediscono l'uscita dall'alcova.<sup>10</sup>

Proprio il rimpianto interessato di Manon, che vorrebbe l'amore insieme con l'oro, innesca a un certo punto un'esclamazione di Des Grieux che risalta come un 'primo piano' e dà l'impressione di un fermo immagine: isolato e interlocutorio, il passo cristallizza la fuga in uno squarcio di verità detratto dalla passione maschile. È un arimo di lucida coscienza del Cavaliere nei confronti della ragazza: un'esplosione di senso espressa in un

<sup>9</sup> «*Tosca*». *Opera lirica in tre atti (dall'opera di V. Sardou)*. *Libretto di G. Giacosa - L. Illica*. Musica di Giacomo Puccini (libretto), Milano, Ricordi, 1973, pp. 54-56. La didascalia è nera come un'aggiunta per esigenze d'autore: cfr. «*Tosca*» di *Victorien Sardou*. *Giuseppe Giacosa e Luigi Illica*. Musica di Giacomo Puccini. I (*Facsimile della copia di lavoro del libretto*), edizione a cura di Gabriella Biagi Ravenni, Firenze, Olshki, 2009, p. 85.

<sup>10</sup> Si rimanda al facsimile del libretto della prima rappresentazione (1893), ristampato in *Manon Lescaut*, programma di sala, a cura del Teatro del Giglio e del Centro studi Giacomo Puccini, Lucca, Teatro del Giglio, 2005, pp. 81-85.

rimprovero morale, secondo la partitura intonato «*con calore*», che blocca la frenesia dell'azione. Si esterna in un *Molto sostenuto* di canto spianato (cfr. es. 2) che, pur mantenendo il metro strumentale introduttivo di minime alternate a crome, ritaglia un'isola nel fugato (dentro ciò che segue e precede): «Con te portar dei solo il cor! ah! con te portar dei il cor! Io vo' salvar solo il tuo amor». <sup>11</sup> Subito dopo, tutto ritornerà *A tempo*.

Il principio di contrasto (passione contro denaro, nucleo drammatico dell'intera opera) <sup>12</sup> da cui scaturisce questa intermittenza precipita così, musicalmente, in sette battute di fugato interrotto che fanno pensare a un meccanismo inceppatosi in seguito a un'improvvisa folgorazione: l'urlo del cuore di Des Grieux (la focalizzazione qui è sul personaggio maschile) si realizza in un'«azione frenata». La lettura della *Disposizione scenica*, pur non rivelando niente su questo specifico passo, serve a misurare, per contrasto, la qualità di forte impatto del 'vuoto' in rapporto al contesto:

Tutta la scena seguente è di straordinaria difficoltà. Bisogna, innanzi tutto, che i tre artisti sieno *strettissimi* della parte musicale per poter eseguire con verità l'azione rapida, intricata. Così non si ritiene utile fare una minuta descrizione scenica perché tutto è esattamente indicato nella musica [...] Dev'essere infine un andirivieni continuo, mentre l'ansia fa quasi perdere la testa a tutti e tre i personaggi. <sup>13</sup>

Proprio su quei versi Puccini si era tormentato una sera, sentendo il bisogno di disporre di parole tutte tronche anziché tronche e piatte (con'erano nella versione del testo propositagli) per salvare il «tema rimmico [...] efficace». Lo apprendiamo da una lettera di Puccini a Illica dell'aprile 1892, nella quale il compositore scrive che «urge un accomodo nel *trio* finale 3°» e dà come modello approssimativo i seguenti versi: «Questi tesòr | tu dei lasciar | mio immenso amor. | T'io' salvar | con me portar | solo il tuo cor!» <sup>14</sup>

<sup>11</sup> Cfr. Giacomo Puccini, *Manon Lescaut*, libretto di Domenico Oliva, Giulio Ricordi, Luigi Illica e Marco Praga (partitura), Milano, Ricordi, © 1915, pp. 329-330, da 51<sup>a</sup> a 52<sup>a</sup>.

<sup>12</sup> Si vedano a questo proposito, nel confronto con l'opera omonima di Massenet, le osservazioni di Guido Paduano contenute nel saggio *Il riso di Massenet e la passione disperata di Puccini*, in *Come è difficile esser felici. Amori e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, ETS, 2004, pp. 35-73.

<sup>13</sup> *Disposizione scenica per l'opera «Manon Lescaut» di Giacomo Puccini compilata da Giulio Ricordi*, Milano, Ricordi, [1893], p. 33. Si tratta della prima disposizione scenica in ordine di tempo: per un confronto con la seconda si veda ALESSANDRA CAMPANA, *Look and Spectatorship in «Manon Lescaut»*, «Opera Quarterly», XXIV/1-2, 2008, pp. 4-26. L'edizione critica di questo documento, a cura di Maria Ida Biggi, è in fase di preparazione per la collana di *Livrets de mise en scène e disposizioni sceniche* dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini.

<sup>14</sup> Per le tre citazioni si veda la lettera n. 254 di Puccini a Illica, da Milano, in GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, I, 1877-1896, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Firenze, Olschki, 2015, pp. 192-193; Puccini indica come 'finale terzo' l'annale finale dell'atto secondo che, all'epoca della lettera, chiudeva la prima parte dell'atto terzo.

The image shows a page of a musical score for the 'trio' finale of Act 2 of Puccini's *Manon Lescaut*. It features three vocal parts: Manon (soprano), Des Grieux (tenor), and the Chorus (SATB). The lyrics are in Italian. The score includes various performance markings such as 'MOLTO SOSTENUTO', 'affrett.', 'rit.', and 'A Tempo come prima'. The lyrics for Manon are: 'o mio te-so - ro! Con..... te por - tar dei so - lo il'. The lyrics for Des Grieux are: 'cor,.... ah! con te portar dei il cor! Io vo' sal - var solo il tuo a -'. The lyrics for the Chorus are: 'Male di...'. The score is numbered 392 and includes the instruction '(al colmo dello spavento)'. The tempo marking 'A Tempo come prima' is repeated at the end of the score.

Es. 2. Puccini, *Manon Lescaut*, atto secondo (il grido di Des Grieux), spartito canto e piano, Milano, Ricordi, © 1893, da 7<sup>a</sup> bb. prima a 4<sup>a</sup> bb. dopo 52.

II

Possiamo allora proseguire l'esame 'cinematografico' di *Manon Lescaut* illustrando altri tre passaggi assimilabili a dei 'fermi fotogramma'. Il primo, in modo particolare, servirà a definire più compiutamente il fenomeno nei suoi risvolti operistici globali: si tratta delle venuti batture del primo incontro di Manon e Des Grieux che precedono il richiamo di Lescaut (cfr. es. 3). Le prime dieci (dalla quinta battuta dopo il numero 28 della partitura: *Andante sostenuto*) propongono con flauti e archi quattro accordi ostinati di note *appoggiate* in *pp*, a realizzare all'acuto un disegno circolare (*sol-fa-mi-fa*) che richiama qui precisamente il fermo fotogramma filmico, l'immagine bloccata in quanto ripetuta: «MANON Il mio fato si chiama: | voler del padre mio. | Des GRIEUX Oh! Come siete belli! | Ah! noi! non è un convento che sterile vi brama! | Noi sul vostro destino riluce un'altra stella.»<sup>15</sup> Seguono, a partire da 29, altre dieci batture di accordi, tenuti in *ppp*, che Julian Budden ha descritto come «dilatati» e «sognanti».<sup>16</sup> Questi accordi sorreggono un dialogo in recitativo: «MANON La mia stella tramonta! | Des GRIEUX (*tristamente*) Or parlar non possiamo. | Ritornate fra poco, | e cospirate contro | il fato, vinceremo. | MANON Tanta pietà traspare | dalle vostre parole! | Voi ricordarvi! Il nome | vostro?... | Des GRIEUX Sono Renato | Des Grieux...»<sup>17</sup> Ostinato in sé concluso e accordi lunghi, in un movimento lento qua e là ritenuto o *rallentando molto*, 'sospendono il tempo' dell'azione: in sostanza è un istante che si propone come eternità. Ma non è questo l'unico motivo di interesse dell'episodio. Già alla sola lettura dei versi il passo fornisce l'elemento chiave dell'opera intera, che è di natura visiva: il guardarsi reciproco. Tutta l'introduzione dell'atto, dopo il madrigale di Edmondo e il coro di ripresa, ha sottolineato l'importanza del guardare in infiniti tocchi di parola cantata e didascalie sceniche sparsi tra la premomizione dell'aria «Tra voi belle» e l'inizio del dialogo. Leggiamo qua e là: «Des GRIEUX Pa-lesaremi [...] il divino viso ardente [...] ch'io vegga e... adori | eternamen-tes!»; «*Squilla la cornetta del postiglione* [...] tutti si affollano per osservare chi arriva»; «Des GRIEUX (*guardando Manon*) Dio, quanto è bella!»; «(Edmondo si ferma da un lato ad osservare Manon e Des Grieux)»; «Des GRIEUX (*che non avrà mai distolto gli occhi da Manon le si avvicina*) [...] da un fascio arcano a voi spinto son io. | Persino il vostro volto parmi aver visto, [...] in voi

<sup>15</sup> *Manon Lescaut* (libretto), p. 51; *Manon Lescaut* (partitura), pp. 78-79, alle bb. 5-14 dopo 28.  
<sup>16</sup> Julian Budden, *Puccini*, Roma, Carocci, 2005, p. 129 (trad. it. di Puccini, *His Life and Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2002); *Manon Lescaut* (partitura), pp. 80-81, alle bb. 1-10 dopo 29.  
<sup>17</sup> *Manon Lescaut* (libretto), p. 52.

MAN. *AND<sup>te</sup> SOSTENUTO* ♩ = 46  
 (con semplicità)  
 Il mio fa - to si chia - ma: Vo - ler del pa - dre mi - o.

D. GR. (con molta passione)  
 Oh, come sie - te bel - la! Ah! noi! non è un conven - to che ste - ri - le vi

MAN. (*tristamente*)  
 La mia stella tra -

D. GR. *ppp* *molto*  
 bra - ma! Noi sul vo - stro de - sti - no ri - luce un'altra stel - la.

MAN. *ppp* *col canto*  
 Or parlar non pos - siamo. Ritornate fra poco, e cospi - ran - ti contro il fa - to, vince -

D. GR. *ppp*  
 - monta!

Es. 3. Puccini, *Manon Lescaut*, atto primo (l'incontro di Des Grieux e Manon), da 10 bb. prima a 4 bb. dopo 29 (continua).

re-mo.  
Tanta pietà tra - spa-re dalle vo-stre pa-ro - lel..... Vo'ri, cor.

poco rit.

re-mo.  
- dar - vi!..... Il nome vo - stro 2.....  
Lento  
Son Rena-to Des Gri.

col canto

ALTO AGITATO  $\text{♩} = 144$   
La-sciarvi deb-bo. Ven - - - - - gol

-enx... (parlato)

S.S. (di dentro)

Ma non! (30)  
ALTO AGITATO  $\text{♩} = 144$

Es. 3. (conclusioni).

l'aprile nel volto si palesa e fiorisce!»,<sup>18</sup> L'introduzione, inoltre, è stata vivace e scherzosa – anche cinica, nella dichiarazione del Cavaliere – proprio per creare un netto contrasto con il successivo momento magico e sospeso.

Galanteria e gaiezza da un lato, peculiarità del guardare dall'altro risaltano inevitabilmente ancor più, se possibili, alla lettura della *Disposizione scenica*, in virtù di ulteriori dettagli e degli schemi grafici di movimento degli attori. Leggiamo così, dapprima, che «la scena dev'essere sempre animata»; in seguito che Des Grieux – che prima se ne stava a leggere in disparte – una volta scesa Manon dalla diligenza a un richiamo di Lescart calza gli occhi, vede Manon, e facendo un gesto di meraviglia, la osserva estatico; che «Edmondo, che ha osservato Des Grieux, si ferma in disparte presso l'osteria per vedere che cosa fa l'amico»; che alle parole «Correse dannigella» «Manon tranquillamente alza gli occhi, guardando la persona che le dirige la parola»; che «Edmondo osserva sempre ridendo». Si avvia a questo punto il dialogo e, in coincidenza con le venti battute che ci interessano, si trova il dettaglio di scena decisivo: «Edmondo con cautela si avvicina agli Studenti che sono all'osteria ed indica loro furlescamente Des Grieux che è in istretto colloquio con Manon».<sup>19</sup> Con questo gesto Edmondo crea in sostanza quell'inquadratura cinematografica che riconosciamo musicalmente come 'tempo sospeso'.

Il motivo scenico dello sguardo è ovviamente soprattutto wagneriano (atto primo della *Walküre*), come tanti altri momenti dell'opera; un *Tristanaktord* è comparso – lo ha sottolineato Michele Girardi<sup>20</sup> – subito prima dell'attacco di «Tra voi belle». Ma quello che va sottolineato in rapporto al cinema è soprattutto il tema dello sguardo in quanto incantesimo reciproco.<sup>21</sup> Jules Combarieu, nel suo trattato *La Musique et la Magie* di pochi anni successivo all'opera di Puccini, avrebbe insistito proprio sull'etimologia *cantus > chant, enchanter, enchantement*. Le nostre venti battute di dialogo accompagnano sono musicalmente e scenicamente un incantesimo, che pietrifica i due protagonisti e li proietta in un 'per sempre'. Nel dialetto veneto (e certamente in molti altri) esiste un uso riflessivo del verbo 'incan-

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 9-11.

<sup>19</sup> Per tutte le citazioni che precedono si veda la *Disposizione scenica per l'opera «Manon Lescaut*, pp. 9-13.

<sup>20</sup> MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 91 (es. 31.2 e nota 42).

<sup>21</sup> Sulla centralità dell'elemento visivo e dello sguardo in *Manon Lescaut* puntano l'attenzione anche i saggi di CAMERNA, *Look and Spectatorship* (dove si trova anche un riferimento all'incontro con l'incantesimo dell'atto primo) e di LAURA PROTANO BIGGS, *Manon's Choice*, «Opera Quarterly», XXIV/1-2, 2008, pp. 27-35 (che si concentra piuttosto sul tema del desiderio).



solito si blocca il fotogramma alla fine del film, e sul fotogramma fisso si fanno scorrere i titoli di coda». <sup>26</sup> Quello che Puccini crea nel finale di *Manon Lescaut* è in realtà un 'fermo' su una penultima inquadratura, incaricata però della stessa funzione conclusiva. Nella sua ribellione alla morte Manon ha cantato «Sola... perduta, abbandonata!»: <sup>27</sup> un lamento caratterizzato da grande varietà di stati d'animo (*Largo*, *Allegro vivo*, *Moderato*, *Largo molto sostenuto*, *Molto sostenuto*). <sup>28</sup> Alla cifra 16 della partitura torna Des Grieux e il duetto si avvia: *Lentamente*, poi via via *Masso*, *Moderatamente*, *Andante mesto*, *Lentamente*, *Più animato*. E a 25 troviamo le sette battute che ci interessano (cfr. es. 5): nel *Tempo di Minuetto dell'atto 2° ma più lento*, con la ripresa del motivo del Trio (che si rivela a questo punto un tema di premonizione, o 'del destino'), <sup>29</sup> Manon intona, su un basso ostinato di quinte vuote, quindici i ribattuti inframezzati da due soli *si!* (alla parola 'colpe', con armonizzazione dissonante), ovvero il suo ultimo 'smottamento'. <sup>30</sup> «Le mie colpe... sereno... travolgerà l'oblio, | ma l'amor mio... non muore...» (nella partitura il verbo «muore», costruito su un nuovo accordo, non è intonato). <sup>31</sup>

Se la nota ribattuta richiama, opportunamente, il *topos* della morte, il rimando al Trio del Minuetto (più lento e «come velato a lutto») <sup>32</sup> dà l'impressione di un fermo fotogramma – ricordo e delirio insieme – su quell'immagine di danza gioiosa ed esatta di una Manon danzatrice di successo («A manca...! Brava!... A destra!...» erano le parole in quel punto). <sup>33</sup> È la penultima inquadratura musicale, poiché le otto battute di perorazio-

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Sulla 'ribellione' di Manon si veda Susan RUTHERFORD, «Non voglio morire: Manon's Death, Opera Quarterly», XXIV/1-2, 2008, pp. 36-50.

<sup>28</sup> L'aria è stata analizzata e commentata da molti studiosi pucciniani: si vedano per tutti VIRGINIO BERNARDONI, *La drammaturgia dell'aria nel primo Puccini. Da «Se come voi piccina» a «Sola, perduta, abbandonata»*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 43-56 e RICCARDO PERCI, *Né sola, né perduta, né abbandonata: l'aria di nascita di Manon e la drammaturgia dell'agonia nell'opera italiana in transizione*, «Studi pucciniani», 4, 2010, pp. 51-87.

<sup>29</sup> Si veda a questo proposito Marco GRONDOVA, *Il senso della fine*, in *Musica e testo in Puccini*, Pisa, Fondazione Festival Pucciniano, 1994, pp. 65-126 («Quaderni della Fondazione Festival Pucciniano», 1).

<sup>30</sup> Per l'idea di «smottamento» quale cifra d'azione di Manon, fin dal suo apparire, si veda FRANCESCO CESARI, *Gli amani in fuga*, in *Manon Lescaut*, programma di sala, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2000, pp. 77-87. Ringrazio qui Francesco Cesari per avermi aiutato, nel corso di alcune conversazioni, a individuare e definire la mia idea di 'fermo immagine' musicale all'interno del vasto mondo operistico pucciniano.

<sup>31</sup> *Manon Lescaut* (partitura), pp. 481-483, alle bb. 1-8 dopo 25 (qui il testo omette il 'sereno' del libretto).

<sup>32</sup> Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, p. 39.

<sup>33</sup> *Manon Lescaut* (partitura), p. 247, da 16'.

TEMPO DI MINUETTO (atto 2°), ma un poco più lento  
con voce debole

M.  
drò il...  
D. GR. (colta massima angoscia)  
Le mie col - - - pe... travol - gerà l'o -  
Mio Di - o!  
(28)  
TEMPO DI MINUETTO (atto 2°) ma un poco più lento

M.  
molto rall.  
rall. sempre  
non muore...  
Lentamente sciolto (muore)

D. GR.  
- bli - - - o... ma... l'amor mi - o... non muore...  
ppp nel canto  
Lentamente sciolto

( Des Grieux, pazzo di dolore, scoppia in pianto convulso, poi cade svenuto sul corpo di Manon )  
( Cala rapidamente la tela )

Es. 5. Puccini, *Manon Lescaut*, atto quarto (la morte di Manon), da 1 bb. prima a 25 bb. dopo 15.

ne che seguono sono assimilabili a un'ultima, sulla quale immaginiamo la parola fine o i titoli di coda che scorrono: Des Grieux che, «pazzo di dolore, scoppiò in un pianto convulso, poi cadde svenuto sul corpo di Manon».<sup>34</sup>

Si può ricordare a questo punto che l'intero atto quarto è, registicamente, uno spazio 'sospeso' da riempire, poiché la *Disposition scenica* ha rinunciato a suggerire l'azione. L'ha fatto in maniera ancor più netta che per il finale secondo: con un richiamo, ora, alla spontaneità dell'atteggiarsi in scena affettivamente motivato. Il testo di Giulio Ricordi diceva infatti:

È compito dei due artisti (Manon e Des Grieux) l'interpretare la commoventissima posizione drammatica intorno alla quale si impernia tutto. l'atto: senza sentimento, senza una espressione vivace nel canto e nell'azione non si potrà raggiungere l'effetto voluto: né tali qualità si possono insegnare colla messa in scena, ma devono nascere completamente spontanee dal talento d'interpretazione dei due cantanti.<sup>35</sup>

Un bell'esempio di parola che si ritira di fronte alla musica, alla quale il movimento scenico dovrà in questo caso escludivamente ispirarsi.

### III

I due ultimi esempi sono tratti dalla *Fanciulla del West* e vorrebbero sostanzialmente ribadire la presenza di analoghi intenti di blocco temporale ('ritualizzazione dell'attimo') in un'opera pucciniana del periodo successivo, a puntualizzarne alcuni mezzi. La scelta è caduta inevitabilmente su quest'opera piuttosto che su altre in parte per l'accessibilità del libro di regia (decisivo per valutare la portata dei passi), ma soprattutto per il fatto che l'immaginazione scenica nella *Fanciulla del West* è da un lato palesemente fondante (in quanto sollecitata dalla *pièce* di Belasco, il mago degli effetti visivi), dall'altro tutta analizzabile in una prospettiva cinematografica, così come il testo teatrale di avviato. Più volte la critica ne ha indicato alcuni momenti particolarmente significativi in questa direzione.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Ivi, pp. 482-483, alle bb. 7-15 dopo 25.

<sup>35</sup> *Disposition scenica per l'opera «Manon Lescaut»*, p. 51.

<sup>36</sup> Si vedano in modo particolare ENZO RESTAGNO, *L'opera*, in GIACOMO PUCCINI, «La fanciulla del West», a cura del medesimo, Torino, UTET, 1974, pp. 101-202 (ne parla soprattutto a proposito dell'atto terzo); MICHELE CASARINI, *Il finale della «Fanciulla del West» e alcuni problemi di colite*, in *Opera e libretto*, a cura di Gianfranco Folena, Giovanni Morelli, Maria Teresa Muraro, Venezia-Firenze, Fondazione Cini-Olschki, 1993, pp. 417-437 (dove sottolinea la natura sempre più cinematografica delle opere di Puccini dopo *Butterfly*) e «La fanciulla del West»: «*«The Parting von dirchens ganz originalen Klänge»*, in *La fanciulla del West*, programma di sala, Palermo, Teatro Massimo, 2010, pp. 73-87 (dove parla di musica come scenografia e ancora di film western).

A questo proposito si può anche ricordare che la carriera dello stesso Belasco si è incrociata con i destini del cinema fin dalle sue collaborazioni teatrali con Henry C. De Mille, che risalivano alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento. Incontratisi a New York nel 1882, al Madison Square Theatre (Belasco nel ruolo di *stage manager* e De Mille in quello di *playreader*), tra il 1887 e il 1890 avrebbero lavorato insieme, su proposta di Gustave Frohman, alla creazione di quattro *pièces* per il Lyceum Theatre: Belasco in quanto responsabile del soggetto e della drammaturgia, De Mille in qualità di estensore del testo.<sup>37</sup> Era dunque destino, tra l'altro, che *The Girl of the Golden West* divenisse in seguito un film con la regia di Cecil B. De Mille, figlio di Henry.<sup>38</sup>

La genesi tutta cinetica e visiva dell'opera di Puccini si è poi rivelata di fatto decisiva per la realizzazione di un teatro musicale di natura 'filmica' quale *La fanciulla del West*, sia come impatto globale (pensiamo soprattutto all'atto terzo), sia in molti dettagli di scena che appaiono vere e proprie 'zoomate': per esempio, nell'atto secondo, le gocce di sangue che, cadendo dall'alto, rivelano allo sceriffo la presenza del bandito e il primo piano di Rance che si mangia le mani poco prima del duetto di cui si parlerà. Come per *Manon Lescaut*, l'esame si limiterà qui, comunque, a pochi momenti dell'opera in quanto rappresentata, che possono suscitare nell'ascoltatore/spettatore l'idea di un 'fermo immagine'.

Il primo esempio, di diciotto battute, si trova dunque nella parte conclusiva del duetto finale dell'atto primo (cfr. es. 6): dalla cifra 113 della partitura, *Andante sostenuto molto (in due)*, alle parole «I ragazzi saranno qui fra poco».<sup>39</sup> La musica e la scena interpretano in questo caso un testo divisibile in tre micro-sezioni di diverso contenuto psicologico. Nella prima si fa riferimento all'agire (cinque battute): «MINNIE I ragazzi saranno qui fra poco. | Quando saran tornati, io me ne andrò». La seconda ospita l'invito di Minnie: «Se volete venirmi a salutare, | seguireremo la conversazione | standoci accanto al fuoco...». Questa sezione è seguita dall'indesione e poi dall'assenso di Johnson (sette battute in tutto): «JOHNSON (esita, poi deciden- dosi) Grazie, Minnie... Verrò». Seguono e chiudono questo momento, in sei

<sup>37</sup> Sull'argomento si vedano: WILLIAM WINTER, *The Life of David Belasco*, Freeport (New York), Books for Librarians Press, 1970<sup>r</sup>, e l'introduzione del curatore a *The Plays of Henry C. De Mille* Written in Collaboration with David Belasco, a cura di Robert Hamilton Bliss, Bloomington, Indiana University Press, 1965<sup>r</sup>. Le quattro collaborazioni, ospitate in questo volume, furono *The Wife* (1887), *Lord Chimbley* (1888), *The Charity Ball* (1889) e *Men and Women* (1890).

<sup>38</sup> Cfr. MIRIAM ROSENTHAL-ENGELSH, *Das Libretto*, in *Giacomo Puccini «La fanciulla del West»*, *Einre neue Opernkonzertion im Bewirte des Komponisten*, Berlin, Ernst Kuhn, 1997, pp. 19-57.

<sup>39</sup> GIACOMO PUCCINI, «La fanciulla del West», *Opera in tre atti. Libretto di Giulio Geminani e Carlo Zangherini (dall'opera di David Belasco)* (partitura), Milano, Ricordi, © 1911, rist. 1989, pp. 180-182, alle bb. 1-20 dopo il numero 113.

MINNIE Andante sostenuto molto (su dir.)  $\text{♩} = 48$

**113** I ra - gaz - zi sa - ranno qui fra po - co. Quando saran tor -

*ppp* *poco sostenuto* *a tempo*

MINNIE - na - ti io me ne an - drò..... Se vo -

*poco sostenuto* *a tempo*

MINNIE - le - te venirmi a sa - lu - ta - re... seguita remo la conversa -

*ppp* *poco sostenuto* *a tempo*

Es. 6. Puccini, *La fanciulla del West*, atto terzo (Johnson e Minnie), spartito canto e piano, Milano, Ricordi, © 1910, da 113 a 18 bb. dopo 113 (continua).

MINNIE - zio - ne stan - doci accanto al fuo - co....

JOHNSON (esita, poi decidendosi) Ver -

Gra - zie, Minnie...

*ppp* *poco sostenuto*

MINNIE (scherzosa e triste) *p* (sforzamenti)

JOHNSON Non v'è spet - ta - te mol - to! Non ho che tren - ta - ro.

*a tempo* *ppp*

MINNIE (si sforza a ritrarre, ma gli occhi le si gonfiano di lacrime)

dol - la - ri so - li de - du - ca - zio - ne... Se studia - vo di

Es. 6. (continua).





si china su di lui, gli accarezza la testa, poi si avvicina a Johnson e si abbraccia a lui) (si avvicinano)

MINNIE  
(abbracciata a Johnson) *sempre lentamente*  
Addio, mia dol - ce ter - ra, addio, mia Ca - li -  
Addio, mia dol - ce ter - ra, addio, mia Ca - li -

JOHNSON  
Addio, mia dol - ce ter - ra, addio, mia Ca - li -  
Addio, mia dol - ce ter - ra, addio, mia Ca - li -  
più!.....  
più!.....  
più!.....  
*sempre lentamente*  
*ppp*

MINNIE  
(avvicandosi) *ritorn.*  
- for - mal Bel mon - ti del - la Sier - ra, ne - vi, ad -  
JOHNSON  
- for - mal Bei mon - ti del - la Sier - ra, ne - vi, ad -

*ppp*  
*ritorn.*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*

Es. 7. (continua).

CALLA LENTAMENTE IL SAPIRO

(Da timpa, è accarezzato. Alcuni sono a terra e piangono, altri si piaggiano ai loro cavalli ed altri ogni altro abbraccia. No al dolore - altri ancora, trincerando, hanno cenati di addio e (allontanandosi)

MINNIE  
- di - o!  
JOHNSON  
- di - o!  
Ad - dio, mia Cali - for - nia, ad -  
Ad - dio, mia Cali - for - nia, ad -

NICK (sottovoce, con grande melancolia) *rall.*  
Ad - dio, mia Cali - for - nia, ad -  
Ad - dio, mia Cali - for - nia, ad -  
*perdendosi*

TRIN  
Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

HARRY  
Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

JOE  
Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

SOVORA (sottovoce, con grande melancolia) *rall.*  
Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

BELLO  
Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

HAPPY  
Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

(sottovoce, con grande melancolia) *rall.*  
Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

Mai più ri - torne - rai!... mai più, mai più,  
mai più,  
*perdendosi*

*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*

Es. 7. (continua).

Minnie che va allontanandosi: Sonora, si lascia cadere su di un tronco d'albero e scoppia in dietro pianto: Billy è indifferente a questa scena di commozione e continua il furore, cantando: (no, freddo)

Minnie  
- di - o, addi - o, ad - di - o!...

JOHNSON  
- di - o, addi - o, ad - di - o!...

NICK  
- di - o, addi - o, ad - di - o!...

TRIN  
mai più!

HARRY  
mai più!

JOE  
mai più!

SONORA  
mai più!

BELLO  
mai più!

HAPPY  
mai più!

MAI PIÙ  
mai più!

pppp perentiosi

ppp perentiosi

Es. 7. (conclusione).

L'OPERA AL TEMPO DEL CINEMA: IL FERMO IMMAGINE IN PUCCINI

è propriamente oggetto di dissolvenza: sugli uomini del campo, sui quali il sipario sta calando lentissimamente proprio allo scopo di permettere a questa dolente inquadratura di fissarsi bene negli occhi degli spettatori: «Il quadro scenico deve sparire soltanto alla fine».<sup>48</sup>

La *mise en scène* era stata a questo proposito chiarissima, dedicando gli ultimi capoversi esclusivamente ai minatori:

[Minnie et Nick Johnson] chautent enlacés et sur place «Addio, mia dolce terra...»

Rance, le cœur ulcéré, voyant que tout est fini pour lui, se lève, s'éloigne lentement comme à regret et disparaît 1<sup>er</sup> plan à gauche, sur la 1<sup>re</sup> mesure, page 332.

Sur la 2<sup>ème</sup> mesure, Minnie et Johnson, tous deux enlacés, remontent la scène, le sentier et le praticable au fond à droite. Pendant que les uns leur envoient des baisers, d'autres font des signes d'adieu du geste, d'autres avec leurs chapeaux. La foule est dans une grande tristesse.

Des hommes étendus par terre, pleurant, d'autres appuyés à leurs chevaux, d'autres à des arbres, s'abandonnent à leur douleur.

Sonora, en voyant disparaître Johnson et Minnie, tombe assis sur le tronc d'arbre à droite, et sanglote, la tête dans les mains.

Trin, appuyé contre le tronc d'arbre à gauche, sanglote, la tête dans ses bras. Billy fait toujours des réussites.

Le rideau descend lentement pendant que les voix de Minnie et de Johnson se perdent au loin.<sup>49</sup>

Possiamo allora chiederci, alla fine, perché quel *mi* degli innamorati isoli e bloccati, con la sua inconsueta fissità, un quadro di strazio proprio in corrispondenza di un lieto fine. Ma di fatto quel *mi* ostinato, richiamando i *topos* della morte, allunga un'ombra di tragedia sul finale dell'opera,<sup>50</sup> rinforzato da un *livret de mise en scène* in cui emergevano le parole «tristesse», «pleureur», «douloureux», «sangloter». Altrettanto chiaro era stato un passo dell'intervista rilasciata da Puccini al «New York Times», uscita il 18 novembre 1910: «Johnson is under arrest and is to be hung in a few minutes. At this moment Minnie arrives on horse-back with a pistol in her teeth. She pleads with the miners to spare the man she loves and they finally bid her farewell and leave

<sup>48</sup> Ricci, *Puccini interprete di se stesso*, p. 165. Sulla natura di 'fermo fotografama' di questo finale ho avuto una proficua discussione con Peter Ross, il quale, pur accogliendo la lettura cinematografica, propende però per un movimento di macchina da presa che si sposti dai due innamorati ai minatori. A quest'ultima lettura - del tutto lecita, e anche suggestiva - preferisco quella di un ulteriore 'fermo' solo per i motivi illustrati nel testo, legati al tema complessivo del saggio.

<sup>49</sup> «La Fille du West» [...] *Mise en Scène*, pp. 78-79.

<sup>50</sup> Si veda su questo punto Budden: «musicamente le battute conclusive grondano malinconia e le parole "Mai più" echeggiano negli orecchi degli ascoltatori» (Puccini, p. 345).

her with him»: <sup>51</sup> l'ultima azione è riservata ai minatori. Era stata ben prima illuminante anche una lettera di Puccini a Sybil Seligman dell'estate 1907, che già prospettava quel finale di «desolazione»:

Finalmente i cowboys sono mossi da pietà e lei dà un commovente addio a tutti. Qui ci sono un gran duetto d'amore quando essi [Minnie e Johnson] si allontanano lentamente e una scena di afflizione e desolazione dei cow-boys, che restano alla ribalta, in diversi atteggiamenti: infelicità, scoraggiamento, etc. etc. <sup>52</sup>

Perciò quel *mi* si doveva sentire ancora dopo che il sipario era stato calato. Come nell'esempio precedente, la scena (la componente visiva) non voleva coincidere semplicemente con la musica, voleva arricchirla: la linea vocale piatta prolungava la sua nota di morte (d'amore) oltre il *tableau* dell'addio angosciato.

In questo modo, quello della *Fanciulla del West* appare un finale musicalmente e visivamente tragico (se vogliamo, un *finito lieto fine*), e lo possiamo finalmente assimilare alla «dissolvenza in chiusura» cinematografica, nella quale «l'immagine» – congelata – «scompare progressivamente in nero». <sup>53</sup>

<sup>51</sup> *The interviewe 'americane' a Giacomo Puccini e due articoli su «La fanciulla del West», «Studi pucciniani», 4, 2010, p. 131 (corsivo mio).*

<sup>52</sup> Si cita da PAOLA MASSONI, *Giacomo Puccini e la messa in scena de «La fanciulla del West», in La fanciulla del West, programma di sala*, Lucra, Teatro del Giglio, 2001, p. 27, con integrazioni della traduzione completa in inglese.

<sup>53</sup> Vezzosi, *Dizionario dei termini cinematografici*, p. 75: «Dissolvenza in chiusura (*fade out*). L'immagine scompare progressivamente in nero».

ROBERTO CALABRETTO  
LE FORTUNE CINEMATOGRAFICHE  
DI MANON LESCAUT

Ricorda Gian Piero Brunetta che il primo punto di contatto fra Giacomo Puccini e l'universo del cinema si può identificare nelle ultime parole pronunciate da Manon, poi divenute il titolo di un film di Mario Camerini del 1913. *Ma l'amor mio non muore...*: «una vicenda tutta pucciniana che mette in orbita Lyda Borelli e sancisce l'atto di nascita del fenomeno divistico». <sup>1</sup> Le fortune cinematografiche di *Manon Lescaut* nascono quindi ben presto e attraversano ininterrottamente la storia della settima arte, che vede numerose pellicole ispirarsi, in diverso modo, a quest'opera. Già nel 1908 Pasquale Pagliery aveva realizzato un'altra *Manon Lescaut*, sincronizzata con dischi di noti cantanti lirici che accompagnavano le immagini in movimento. <sup>2</sup> L'elenco potrebbe continuare a lungo e, circoscrivendo le pellicole venute alla luce durante l'età del muto, <sup>3</sup> potremmo citare le *Manon Lescaut* di Carlo Rossi (1908), Albert Capellani (1912), <sup>4</sup> Herbert Winslow (1914, in cui Lina Cavalieri – a distanza d'anni immortalata anche nel film di Robert Z. Leonard *La donna più bella del mondo* del 1955 – compare nelle vesti della

<sup>1</sup> GIAN PIERO BRUNETTA, *Giacomo Puccini, madre/madriha e levatrice del cinema del Novecento, in Puccini al cinema*, Firenze, Aska, 2008, p. 39.

<sup>2</sup> Pasquale Pagliery ideò uno dei tanti apparecchi in grado di dare voce alle immagini filmiche, il Cinemofono, «ovvero una macchina parlante colla quale si ottiene il sincronismo con le proiezioni cinematografiche». *La Manon di Pagliery*, «uno dei tanti italiani che nei primi anni del Ventesimo secolo si stavano cimentando nell'inventare e costruire apparati in grado di dare anche la voce alle immagini filmiche [...]», raggiungeva la lunghezza di 265 metri ed era strat[ta] sincronizzata con dischi reperibili al commercio di noti cantanti lirici: RAVENARO BOVANI – ROSALIA DEI ROSA, *E' buca... lo schermo?*, Giacomo Puccini e il cinema delle origini, ivi, pp. 55-56. Su Pagliery cfr. anche GIANNI RONPOLINO, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, UTET, 1991, p. 31.

<sup>3</sup> Non è il caso di sottolineare come questi film, parimenti a tutti quelli girati durante l'età del muto, non potrebbero essere annoverati propriamente come «film-opera».

<sup>4</sup> A proposito di questa *Manon*, cfr. MARIANNE LEWINSKY, *Albert Capellani. Un cinema di grandeur*, booklet del DVD, Cineteca di Bologna, 2011.