

TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

STAGIONE 2019/2020

GIACOMO
PUCCINI

IL TRITTICO



 Maggio Musicale Fiorentino

fondazione

SOMMARIO

17	Trittico Il tabarro / Suor Angelica / Gianni Schicchi	113	Una drammaturgia per tre ‘tinte’. <i>Il trittico</i> di Michele Girardi
21	<i>Il trittico in breve</i> di Michele Girardi	141	Puccini l’arcitoscano di Stefano Cecchi
	—	144	Tre morti per un trittico di Denis Krief
25	Il tabarro Soggetto / Synopsis / Sujet / Inhalt	149	Il <i>Trittico</i> nelle Stagioni del Maggio di Jean-Luc Tingaud
39	Il tabarro Libretto	155	Biografie
	—		
55	Suor Angelica Soggetto / Synopsis / Sujet / Inhalt		
65	Suor Angelica Libretto		
	—		
81	Gianni Schicchi Soggetto / Synopsis / Sujet / Inhalt		
91	Gianni Schicchi Libretto		



Giacomo Puccini, 1908 ca.
(Foto: Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C., USA)

TRITTICO

IL TABARRO / SUOR ANGELICA / GIANNI SCHICCHI

di Giacomo Puccini

Maestro concertatore e direttore

Valerio Galli

Regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

—

Assistente regista

Pia di Bitonto

Assistente scenografa e costumista

Angela Vasta

—

Con sopratitoli in italiano e inglese a cura di Prescott Studio, Firenze
con Inserra Chair (Montclair State University) e ICAMus, USA

TEATRO DEL MAGGIO

Venerdì 15 novembre 2019, ore 20

Domenica 17 novembre, ore 15.30

Mercoledì 20 novembre, ore 20

Sabato 23 novembre, ore 20

IL TABARRO

—
 Opera in un atto (da *La Houppelande* di Didier Gold)
 Libretto di **Giuseppe Adami**
 Musica di **Giacomo Puccini**
 Editore Casa Ricordi, Milano

*Nuovo allestimento del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino
 in coproduzione con il Teatro del Giglio di Lucca
 e il Teatro Lirico di Cagliari*

—
Michele **Franco Vassallo**
Luigi **Angelo Villari**
Il "Tinca" **Antonio Garés**
Il "Talpa" **Eugenio Di Lieto**
Giorgetta **Maria José Siri**
La Frugola **Anna Maria Chiuri**
Un venditore di canzonette **Dave Monaco**
Due voci interne **Thalida Fogarasi, Leonardo Sgroi**
Due amanti **Costanza Fontana, Claudio Zazzaro**
Midinettes **Maria Cristina Bisogni, Cristina Pagliai,**
Sarina Rausa, Elena Bazzo, Elisabetta Ermini, Delia Palmieri

—
Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino
Maestro del Coro **Lorenzo Fratini**

—
Figurante speciale **Fabrizio Casagrande**

—
Allestimento **Teatro del Maggio Musicale Fiorentino**
Scene e attrezzeria **Teatro del Maggio Musicale Fiorentino**
Costumi **Teatro del Maggio Musicale Fiorentino**

SUOR ANGELICA

—
 Opera in un atto di **Giovacchino Forzano**
 Musica di **Giacomo Puccini**
 Editore Casa Ricordi, Milano

*Nuovo allestimento del Teatro Lirico di Cagliari
 in coproduzione con il Teatro del Giglio di Lucca
 e il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino*

—
Suor Angelica **Maria José Siri**
La Zia Principessa **Anna Maria Chiuri**
La Badessa **Marina Oggi**
La Suora Zelatrice **Anna Malavasi**
La Maestra delle Novizie **Giada Frasconi**
Suor Genovieffa **Costanza Fontana**
Suor Osmina **Elena Cavini**
Suor Dolcina **Nikoleta Kapetanidou**
La Suora Infermiera **Carmen Buendia**
Prima Sorella Cercatrice **Eunsong Lim**
Seconda Sorella Cercatrice **Francesca Longari**
Prima Conversa **Marilena Ruta**
Seconda Conversa **Emma Alessi Innocenti**
Prima Novizia **Marta Pluda**
Seconda Novizia **Julia Costa**
Tre suore **Daniela Losi, Consuelo Cellai, Amanda Ferri**

—
**Orchestra, Coro e Coro delle voci bianche
 del Maggio Musicale Fiorentino**
Maestro del Coro e del Coro delle voci bianche **Lorenzo Fratini**

—
Allestimento **Teatro Lirico di Cagliari**
Scene, costumi e attrezzeria **Teatro Lirico di Cagliari**

GIANNI SCHICCHI

—
Opera in un atto di **Giovacchino Forzano**
Musica di **Giacomo Puccini**
Editore Casa Ricordi, Milano

*Nuovo allestimento del Teatro del Giglio di Lucca
in coproduzione con il Teatro Lirico di Cagliari
e il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino*

—
Gianni Schicchi **Bruno de Simone**
Lauretta **Francesca Longari**
Zita detta La Vecchia **Anna Maria Chiuri**
Rinuccio **Dave Monaco**
Gherardo **Antonio Garés**
Nella **Costanza Fontana**
Gherardino **Matteo Lantieri**
Betto di Signa **Francesco Venuti**
Simone **Eugenio Di Lieto**
Marco **Min Kim**
La Ciesca **Giada Frasconi**
Maestro Spinelloccio **Enrico Marabelli**
Ser Amantio di Nicolao **Enrico Marabelli**
Pinellino **Shuxin Li**
Guccio **Adam Jon**

—
Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

—
Figurante speciale **Fabrizio Casagrande**

—
Allestimento **Teatro del Giglio di Lucca**
Scene, costumi e attrezzeria **Teatro del Giglio di Lucca**

IL TRITTICO IN BREVE

di Michele Girardi

*Chi aspettando sa che muore
conta ad ore le giornate
con i battiti del cuore*

Tre tinte musicali: colori sparsi su un partitura ch'è una tavolozza, sinestesia legittima per tre opere che Giacomo Puccini volle riunire nella stessa serata, per giustapposizione. Vi campeggiano un *noir* parigino in apertura, un bianco e nero ambientato a Parigi, in piena contemporaneità, accostato ai pastelli delicati di un dramma interiore che vede una monaca suicidarsi in convento “sul finire del Seicento”, fino ai colori sgargianti di una vicenda buffa, però anche macabra, ambientata nella Firenze del 1299. Cosa accomuna questi tre atti unici, che dal presente tornano indietro nel tempo fino a sprofondare nelle radici della civiltà italiana, là dove “l'Arno, prima di correre alla foce, canta, baciando piazza Santa Croce”?

Morte, morire (variamente declinato) sono termini che compaiono più volte nei tre atti unici (oltre trenta ricorrenze complessive), altrettanti pannelli del *Trittico*, e in momenti decisivi. Accompagnata da una musica dal sapore sinistro la grottesca Frugola nel *Tabarro* la sogna come “il rimedio d'ogni male” da aspettare insieme a suo marito, il Talpa. Sarebbe garantita per gli amanti clandestini Giorgetta e Luigi se Michele li sorprendesse, ma il tenore preferirebbe morire piuttosto che la donna rimanesse legata al consorte. E invece “morto” ci andrà lui “a Rouen [...] nel fiume!”, gli grida il padrone della barca ormeggiata su una banchina “in un angolo della Senna”.

Le monachelle di *Suor Angelica* rimarranno fedeli al Signore fin “nell'ora della [loro] morte”. Ma nel chiostro le reclusi non possono avere desideri, che sono “i fior dei vivi, non fioriscono nel regno della morte”, cioè il convento di clausura dov'è prigioniera la nobile Angelica. La peccatrice si lascia vivere, imprigionata lì dopo che i genitori, vent'anni prima, erano venuti “a morte ...”, come le ricorda la zia spietata, una Principessa che mentre prega ode “i morti dolere e

piangere”. Intanto, ed è l’evento tragico, anche il figlio del peccato, il bimbo per cui la protagonista è sopravvissuta sett’anni fra mura anodine, “è morto [...] senza mamma”.

Invece Lauretta del *Gianni Schicchi* sarebbe persino pronta a “buttarsi in Arno”, e più lievemente si strugge e vorrebbe “morir” se non potesse sposare il suo Rinuccio, mentre un letto sta sul fondo a destra: sotto le coltri giace il cadavere del ricco Buoso Donati, che per salvare l’anima prava ha lasciato tutto ai frati dell’“opera di Santa Reparata”. Per fortuna l’amato padre della giovinetta, Gianni della “gente nova”, ha un’idea brillante, e fa portar via “il morto”: s’insiederà al suo posto nel letto dettando un falso testamento. E tutto andrà per il meglio, anche se, proprio nel momento in cui la vicenda sta prendendo la strada giusta, il piano parrebbe naufragare, quando la campana “suona a morto” per un moro battezzato. Ma al dotto medico della prestigiosa “scuola bolognese” “non è mai morto un ammalato”.

Certo, anzi: chi è morto può risorgere, visto che lo Schicchi, con pieno titolo, esclama “da morto son rinato!”. E cos’è, in fondo, la morte? “è vita bella!”, per Angelica che sembra quasi presagire il suicidio, ed è “pace” per Michele, che anela alla vendetta e alla morte, per sé e per l’amante della moglie. Ma se non fosse morto il loro bambino, sarebbe entrato in crisi il suo matrimonio? Giorgetta si sarebbe legata a un altro? E Angelica si sarebbe “data la morte”? E se Buoso non avesse “reso il fiato” Lauretta e Rinuccio sarebbero stati felici, sia pure a danno della reputazione postuma di Gianni, cacciato all’inferno dal “gran padre Dante”?

La pace è nella morte!
O sorella, la morte è vita bella!
Da morto, son rinato!

Ecco un motivo che percorre l’intero *Trittico*, che è anche, al di là delle rispettive trame drammatiche dei suoi pannelli, una comunicazione del ‘soggetto biografico’, per dirla col grande musicologo Carl Dahlhaus, uno sguardo metateatrale sul passato che riflette sul presente. Raccontare se stesso e le proprie emozioni attraverso

la trama di una narrazione scenica, com’era accaduto nella *Rondine* (1917), è una caratteristica tipica dello stile tardo nell’evoluzione del linguaggio drammatico e musicale di Puccini, che nel 1918, quando *Il trittico* debuttò a New York, si avviava verso la conclusione della sua carriera, giunto sin quasi al passo estremo - quell’incompiuta *Turandot* celebrata, nel 1926, da Arturo Toscanini alla Scala, che la diresse fino al punto in cui “il Maestro è morto”.

Ne sia prova, nel cuore del *Tabarro*, l’autocitazione ironica, anche se intrisa di comprensibile nostalgia, dell’assolo della sua sarti-na: “chi ha vissuto per amore, per amore si morì” canta il venditore di canzonette - cioè l’autore stesso! -, e i violini primi rispondono intonando “Sì mi chiamano Mimì”. Autore che, dopo aver contemplato con affetto infinito una protagonista del suo glorioso passato, una suora martoriata che gli ricorda i tempi di Manon e Cio-Cio-San, vuol riemergere, rinato, fino alla licenza declamata nel finale delle tre opere da Gianni Schicchi, che rompe la finzione e parla al pubblico: di arte e vita.

Allestire questo capolavoro è un’impresa: alle difficoltà di ordine pratico (si va dal dal reperimento di un *cast* enorme per finire con un direttore in grado di percepire il respiro unitario delle tre partiture), si aggiungono infinite suggestioni di secondo grado. Ma una volta giunti alla mèta “è più grande il compenso”, che viene dalla perfetta aderenza a una massima estetica di Puccini: “ci sono leggi fisse in teatro: interessare, sorprendere e commuovere o far ridere bene”.



Foto di scena da *Suor Angelica*, Lucca 2018.
Per gentile concessione del Teatro del Giglio di Lucca.
(Foto: © Filippo Brancoli Pantera)

UNA DRAMMATURGIA PER TRE 'TINTE'. *IL TRITTICO*

di Michele Girardi

Nasce un 'trittico'

Puccini aveva già vagheggiato il progetto delle "tre tinte" nel maggio del 1900, mentre si arrovellava alla ricerca di nuove strutture formali di spettacolo, e sarebbe tornato qualche anno dopo sull'idea di riunire due o tre soggetti di carattere differente in un'unica serata. Nell'estate del 1904 lesse alcuni racconti di Gor'kij, con la prospettiva di cavarne tre atti unici, e dopo aver genericamente pensato a un'opera buffa, nel marzo 1905 valutò una sua eventuale collocazione all'interno di questo abbozzato trittico: "pensasti nulla di buffo? [...] Tre atti o buffi o forti, ma non di più", scrisse al suo librettista Luigi Illica.¹ Poco più tardi gli tornò in mente il *Tartarin sur les Alpes* di Daudet, già scartato cinque anni prima: "È un'idea, e credo che lì si possa trovare una comicità e varietà straordinarie".² E forse era quella la miscela ideale: "*Tartarin* per l'opera buffa, Gorki per la seria".³ Puccini cercava qualcosa di forte nella letteratura improntata all'impegno sociale, e non può sfuggire che, pur procedendo a tentoni, stesse costruendo le basi del futuro *Trittico*, visto che quando il progetto divenne realtà il primo pannello fu *La houppelande* di Didier Gold (1910), *noir* in cui l'ingiustizia sociale e la miseria giocano un ruolo fondamentale, e l'ultimo quel *Gianni Schicchi*, l'unica sua incursione nel genere buffo.

Oltre quindici anni dopo l'inizio di queste riflessioni, il 25 novembre del 1916, Puccini finì di orchestrare *Il tabarro* al termine di un lavoro di piena felicità creativa, durato complessivamente sette mesi e nel gennaio 1917 formulò un piano preciso: "allora darei *Tabarro* più in qua insieme a *Suor Angelica*, altra opera che sto maturando". Finalmente l'agognato progetto di una serata tripartita stava prendendo forma, grazie a Giovacchino Forzano, trentatreenne uomo di teatro a tutto campo, che conseguì l'esito più felice nella librettistica proprio nella collaborazione con Puccini - ma l'apporto più importante al mondo dello spettacolo lo dette in veste di regista cinematografico e teatrale, e, più ancora, lirico, campo ove si affermò come il primo

professionista che l'Italia potesse vantare.⁴ Non abbiamo molti documenti epistolari circa i tempi e i modi della collaborazione tra i due artisti, giacché abitavano a poca distanza l'uno dall'altro. Inoltre la vanagloria del drammaturgo ci suggerisce di prendere con cautela i suoi ricordi. Ad onta della scarsa simpatia che ispira (fu fascista fervente e collaborò pure con Mussolini), occorre riconoscere che Forzano fu per il compositore un librettista ideale, grazie al fiuto per l'effetto teatrale, al gran mestiere e a una facile vena che gli consentirono di risolvere velocemente anche il problema dell'ultimo pannello del trittico. Per il soggetto mancante si rivolse, da buon fiorentino del "contado" (era nativo di Borgo San Lorenzo) al conterraneo Gianni Schicchi dei Cavalcanti, pennellato in pochi versi dell'*Inferno* dantesco. Si era alla fine di marzo del 1917, e dopo aver sovrinteso alla prima assoluta della *Rondine*, il compositore si buttò a capofitto nel lavoro e immaginò l'atmosfera adatta per caratterizzare il luogo dov'era rinchiusa la povera protagonista di *Suor Angelica*, alla quale lavorò mentre Forzano scriveva i versi di *Gianni Schicchi*, che gli consegnò nel giugno del 1917 (terminò di strumentarlo il 20 aprile del 1918).

La prima fu fissata per dicembre in due teatri, il Metropolitan di New York e il Costanzi di Roma. Gli ultimi sussulti della grande guerra rendevano oltremodo difficoltosi i viaggi, specie quelli transoceanici. Puccini rinunciò a recarsi negli Stati Uniti, e tutti i suoi sforzi si concentrarono sul debutto europeo. *Il trittico* andò in scena al Metropolitan il 14 dicembre, dove l'atto fiorentino venne osannato, a scapito delle altre due opere. Intanto era stato firmato l'armistizio con l'Austria (3 novembre 1918), e il clima in Italia si era fatto più tranquillo. La prima romana ebbe luogo l'11 gennaio 1919. Tre cantanti sostennero qui un doppio ruolo: Carlo Galeffi (Michele e Schicchi), Edoardo Di Giovanni (Luigi e Rinuccio) e Gilda Dalla Rizza (Angelica e Lauretta). Il *cast*, sotto la bacchetta di Gino Marinuzzi, era completato da Maria Labia (Giorgetta). La critica riabilitò in parte l'*Angelica* e *Schicchi* ebbe il solito trionfo. Le riserve più gravi furono formulate nei confronti del *Tabarro*: ne venne sì messa in rilievo l'originalità formale e la magnifica orchestrazione, ma il soggetto fu criticato per "il suo verismo quasi aggressivo".

Un solo critico, peraltro anonimo, si pose in modo stimolante un problema centrale per la ricezione delle tre opere, che "possono costituire uno spettacolo unito. E l'unità, se mai, è data dal carattere della musica contemporanea, cui Puccini si è a poco a poco accostato" ("Uno del pubblico", forse Bruno Barilli, su "L'idea nazionale").⁵ Sebbene l'argomentazione sia sostenuta sulla base di un giudizio teso ad esaltare i valori dell'espressione romantica del sentimento e l'ispirazione del Puccini di *Manon Lescaut* e della *Bohème*, i nuovi orizzonti dell'artista toscano vengono qui colti con esattezza. La maggiore attenzione per una forma musicale più discosta dai canoni tradizionali del melodramma, la cura per la coerenza e il ritmo interno di ogni sezione della partitura, la ricerca di un'omogeneità dell'intero spettacolo fanno del *Trittico* il passo più ardito compiuto prima di *Turandot* (e la sua indispensabile premessa).

***Il tabarro*: "La pace è nella morte!"**

L'elemento che più attrasse Puccini nella *Houppelande* di Didier Gold, fu la possibilità del tutto nuova offertagli dal soggetto di trovare uno spunto musicale per rappresentare il fiume che fa da sfondo all'azione e ne determina la cadenza. L'importanza di quest'atmosfera è enorme, anche perché essa si lega alla *mise en scène* ancora più strettamente del solito. L'azione doveva interamente svolgersi in una chiatta posta al centro del quadro visivo, ma tenuta a distanza, dove "hanno massima importanza gli episodi e i dettagli che devono arrivare dal fondo": "Frugola, cantastorie e 'midinettes', suonatore ambulante tutte queste figure debbono o venire o agire *di là*, non c'è scampo", come scrisse Puccini a Tito Ricordi.⁶

L'attenzione è tutta concentrata su quel barcone, e la ragione diviene chiara non appena si spalanca il sipario (prima che l'orchestra attacchi) e la musica che descrive la Senna comincia a dipanarsi sulla ripetizione ciclica di figure ostinate, a mimare il flusso monotono del corso d'acqua, inesorabile come il destino e regolare come lo scorrere del tempo. La pulsazione del fiume scandisce ciclicamente nella prima parte del *Tabarro* la vita di questo mondo di vinti, scaricatori e battellieri. Ma anche quand'essa scompare non cessa l'identità mu-

sicale fra dramma e ambiente. La Senna, peraltro, tornerà di nuovo a fluire durante il monologo che prepara la chiusura dell'opera, allorché esplode il furore delirante del baritono tradito, che immagina di sorprendere l'amante della moglie e di scaraventarlo nel "gorgo più profondo".

Un altro tema che, come una spia musicale, individua l'amore clandestino tra Giorgetta e Luigi, soprano e tenore, garantisce l'unità strutturale della partitura. Si tratta di una semplice cadenza perfetta dal sapore sinistro, che compare brevemente nella prima parte, poco dopo il brindisi degli scaricatori, e accompagna il sensuale invito alla danza rivolto da Giorgetta a Luigi, accompagnata da un suonatore ambulante d'organetto. Quando si avvia l'azione che porterà al cruento finale la sequenza si sostituisce alla musica del fiume, a partire dal primo furtivo colloquio fra i due amanti ("O Luigi! Luigi!"). L'ultimo tema importante della partitura è legato all'eroe eponimo dell'opera, il tabarro di Michele: compare quando Giorgetta, a colloquio con Luigi, descrive la sinistra fiammella del loro amore ("Mi pareva di accendere una stella, | fiamma del nostro amore") e poco dopo viene connotato durante la nostalgica rievocazione del perduto amore, che Michele rivolge alla moglie ("vi raccoglievo insieme nel tabarro"). Questo motivo tornerà nelle ultime battute, con grande effetto, per accompagnare l'esodo sanguinario.

Esaminando la struttura dell'opera ci si rende conto di come Puccini abbia messo a frutto le sue esperienze di drammaturgo, raggiungendo il culmine delle proprie risorse nel sottomettere l'articolazione del dramma a proporzioni auree. La prima parte è dedicata alla presentazione dei personaggi che popolano i bassifondi parigini. Nella seconda, focalizzata sull'amore clandestino e sulla nostalgia di Michele, si avvia l'azione che porterà a un fulminante finale a sorpresa, dominato dal duplice omicidio. A differenza di quanto accade nella *Fanciulla del West*, i temi del *Tabarro* non si accalcano febbrilmente aderendo al ritmo dell'azione suggerendone gli sviluppi, ma l'assoggettano alle esigenze della forma musicale, regolarmente articolata in tre ampie sezioni. Questo procedimento risolve brillantemente il problema della concentrazione (postulato dall'atto unico)

e inoltre assicura alla partitura un'unità sinora mai raggiunta da Puccini grazie a un trattamento che riaggiorna fattezze classiche. Rivolgendo uno sguardo d'insieme all'opera non può sfuggire la forte corrispondenza con una forma sinfonica in tre movimenti: un ampio *Maestoso* iniziale, un *Allegretto* centrale, un *Allegro* conclusivo con introduzione sostenuta, corrispondenti a uno svolgimento della trama articolato secondo lo schema canonico *esposizione, peripezia, catastrofe*.

Fra i mille stratagemmi e riferimenti sofisticati della partitura, merita segnalare la musica dell'organetto stonato sulla quale Luigi invita l'amante a ballare, che chiama in causa apparentemente Stravinskij e la *Valse* di *Pétrouchka*, e pure uno dei più celebri valzer di Chopin (op. 34 n. 1), e soprattutto l'episodio seguente, che dà conto del Puccini 'novecentesco', colto ed europeo, in un significativo gioco metateatrale. Quando gli uomini scendono nella stiva a finire il lavoro, sul fondo spuntano due musicanti contornati da un nugolo di sospirose *midinettes*, come se fossimo ancora nella Parigi della *Bohème*. Mentre il cantante inizia i preparativi per vendere la sua "ultima canzonetta" si accende una discussione tesissima fra marito e moglie, e il tono dei protagonisti si fa vieppiù aspro, in corrispondenza dei versi del "venditore" che interferiscono con l'infelicità coniugale dei due. La musica in scena fornisce un fatuo contrappeso al concitato recitativo dei protagonisti, sviluppando nel contempo una narrazione parallela che è un'altra riflessione d'autore sull'amore e sulla sua stessa vita creativa. La presa di distanza è più netta, e viene palesata da una disincantata citazione: riprendendo in orchestra l'*incipit* dell'aria della sartina della *Bohème* ("è la storia di Mimi") Puccini evidenzia con lucido gesto il distacco dal suo vecchio mondo drammatico, mostrando un'insospettabile *verve* autoironica.

A una concezione senz'altro novecentesca del teatro musicale appartiene Frugola, un personaggio decisamente stravagante, perennemente intenta a rovistare fra i rifiuti ("Se tu sapessi gli oggetti strani", la cui melodia percorre la gamma con spaventosa meccanicità), e che soprattutto si mostra rassegnata alla morte che attende nell'*a due* agghiacciante col marito scaricatore, il Talpa. Puccini sparge a pie-

ne mani tocchi di atmosfera, dunque, creando un ambiente sonoro e sociale dipinto sin nel dettaglio, che assorbe nel ritorno della musica del fiume anche il breve assolo di Luigi, quando descrive le miserabili condizioni di vita degli scaricatori, fatte di lavoro massacrante, di frustate, sudore e spasimi amorosi segreti. Anche lo slancio lirico di Giorgetta ebra di nostalgia del natio sobborgo di Belleville, incarnato dalla più bella melodia dell'opera ("È ben altro il mio sogno"), è venato di una malinconia sottile, una "strana nostalgia", e non a caso affonda nella ripresa della canzone della Frugola all'unisono col Talpa, dove il loro sogno di quiete si tinge di macabro nell'ultima immagine dei due poveretti stesi al sole ad "aspettar così la morte, ch'è rimedio d'ogni male".

Il rientro di Michele apre una lunga parentesi dedicata alla nostalgia di un amore che non può più tornare, sentimento vieppiù messo in risalto dal canto malinconico del baritono, una sorta di ninna-nanna che evoca il tempo della felicità, quando era vivo il loro bimbo ed egli lo cullava insieme alla moglie nel suo tabarro - la parola chiave del dramma compare qui per la prima volta. Ma quando Giorgetta si dispone a rientrare ecco i sospetti, le scuse imbarazzate e l'ultima invocazione di lui, quasi presago della sorte: "Resta vicino a me!". L'immagine dell'uomo dolce e nostalgico scompare di colpo quando la moglie rientra in cabina ed egli esclama "Sgualdrina!", significativo prologo alla sua azione violenta. Michele non può far altro che dare sfogo al suo impotente furore in un monologo che cresce sino al parossismo, un gorgo che l'orchestra mima con scale veloci e drammatiche. L'ambiente fluviale diviene così il luogo sinistro ove si consumerà la tragedia.

Michele strangola l'amante della moglie per vendetta, ma dietro all'omicidio passionale emerge uno squallido contesto che determina sia l'adulterio sia il delitto. Questo sfondo è un groviglio inestricabile di conflitti esplosivi, originati da motivi sociali e biologici, secondo un'ottica di chiara matrice positivista, per cui non esistono che gli eventi e le loro cause, svincolati dal giudizio morale. Di tutto è sintomo eloquente l'età dei personaggi, specificata nel libretto e in partitura, come nella *pièce* di Gold: Michele ha cinquant'anni,

sua moglie Giorgetta la metà mentre l'amante di lei, Luigi, è appena ventenne. Il tradimento ha quindi un crudo movente naturale nella diminuita attrazione erotica della donna per il maturo consorte, una realtà su cui lo stesso Michele ha riflettuto amaramente nel corso dell'ultimo colloquio con lei. L'evento sanguinoso conclude *Il tabarro*, come nell'accoppiata verista *Cavalleria rusticana-Pagliacci*; ma le differenze nella trattazione del dramma danno al gesto cruento tutt'altra connotazione. Le tre vicende sono imperniate sul triangolo, risolto dal marito tradito che ammazza l'amante, ma solo Puccini volge uno sguardo approfondito alle cause della tragedia. Sia Alfio che Canio agiscono per tutelare il proprio onore, del quale a Michele non importa nulla perché agisce in preda a un *raptus*, originato dal tormento per la perdita dell'amore, di un amore che è carne e sangue e al tempo stesso l'unico motivo di riscatto da una vita colma di amarezze. La sua furia omicida è motivata da un'esistenza priva di luci, immersa nella nebbia della Senna che avvolge tutti i personaggi dell'opera.

Se Canio ed Alfio, infine, recuperano la loro dignità vendicando il torto, e si apprestano a ottenere la comprensione del pubblico, Michele si degrada nell'omicidio, toccando il punto più basso quando spalanca il tabarro: gesto tragico sporcato da un'ironia nera, che non chiede condanne o assoluzioni.

Suor Angelica: "La morte è vita bella!"

Puccini amò *Suor Angelica* più degli altri due pannelli non solo per l'originalità del soggetto, ma anche perché gli consentiva di tornare alla tematica prediletta negli anni centrali della sua produzione: l'amor colpevole delle protagoniste vissuto a tutto campo (*Manon Lescaut*: annientata dalle proprie pulsioni) o esito di un fraintendimento (*Madama Butterfly*, dove il suicidio è l'unica possibilità di riscatto). Peraltro Angelica si differenzia da loro: dopo avere vissuto l'amore senza egoismo ne viene traumaticamente privata, e se le due eroine precedenti hanno un ruolo attivo nel determinare la propria sorte, la suora è invece costretta a subire le angherie del suo *milieu* aristocratico, dopo essere stata rinchiusa tra le mura di un convento

per seppellire una colpa che tale non è. In nome delle convenzioni bigotte della sua classe le viene negato il diritto a vivere la maternità, sebbene un istinto biologico fortissimo le consenta di sopravvivere, sorretta com'è dal pensiero di un'altra esistenza che comunque cresce, mentre il tempo intorno a lei si è fermato. La brutale rivelazione della morte del figlioletto le toglie l'ultimo appiglio, e il suicidio viene come diretta conseguenza della contrazione dei tempi drammatici. Sette anni d'attesa contro poche frasi pronunciate seccamente dalla crudele zia principessa: un urto talmente improvviso e violento da farle completamente smarrire la ragione.

Come nel *Tabarro*, l'azione inizia al tramonto e si conclude a notte inoltrata, e anche qui l'ambiente (siamo in un monastero di clausura) svolge un ruolo primario. La descrizione musicale dell'atmosfera, fatta di pennellate uniformi e di colori sfumati non risponde a una logica realistica, se non per certi tocchi di concretezza, quei canti in lode di Cristo e della Vergine o quella voce delle campane, che divengono elementi funzionali all'accrescersi del dramma personale della protagonista. Puccini seppe evitare ogni monotonia dovuta all'uniformità dei timbri (in scena vediamo solo donne, e solo nel miracolo si udranno anche le voci bianche e quelle maschili), isolò sovente piccoli gruppi dal contesto, e si valse di un secondo soprano dalla voce più leggera, suor Genovieffa, per alcuni passi di carattere. Ma soprattutto seppe fondere le voci all'orchestra, calibrando le sonorità e i colori, come nella musica che accompagna la pantomima iniziale, dove il rintocco algido delle campane introduce un ordito dissonante, eco pungente di procedimenti organali, mentre un piccolo coro interno proveniente dalla chiesetta sullo sfondo intona l'*Ave Maria*, su cui svolazza il controcanto melismatico di un ottavino dietro le quinte, fresco come il canto d'un uccellino.

Il personaggio di Suor Angelica viene costruito a partire da questa pantomima che la mostra umile e sottomessa, e subito dopo è come tutto racchiuso nella prima frase pronunciata dalla zelatrice quando il gruppetto di tonache bianche entra in scena ("Sorelle in umiltà, | mancaste alla quindèna, | ed anche Suor Angelica, | che però fece contrizione piena"), il cui profilo melodico verrà ripreso, a un tempo



Foto di scena da *Suor Angelica*, Lucca 2018.
Per gentile concessione del Teatro del Giglio di Lucca.
(Foto: © Filippo Brancoli Pantera)

reminiscenza e motivo conduttore (dunque variato, per intero o in parte), in diversi momenti della vicenda. Lo si ode nell'episodio della suora punta dalle vespe, subito soccorsa da Angelica che rammenta all'infermiera l'amarezza della pozione, chiara metafora di reconditi tormenti dell'animo, e soprattutto quando la cercatrice descrive la berlina che è giunta in parlatorio. Angelica riprende questa melodia nella seconda parte del grande assolo "Senza mamma", mentre immagina con dolcezza il proprio bimbo morto, la cui fine rappresenta quindi la negazione di ogni futuro. Il passato è dunque l'unica dimensione in cui l'infelice madre possa ritrovarsi, e la musica lo ricostruisce in ogni sfumatura.

Il fattore tempo gioca un ruolo speciale nella trama. Per comunicarci tutta l'angoscia e l'ansia che Angelica prova mentre pronuncia la frase "son passati sett'anni", interrogando l'implacabile zia principessa sulle sorti del figlio, il compositore isolò una porzione della vita di clausura nell'episodio della ricreazione, quando l'orchestra rompe il clima rarefatto delle punizioni e spalanca improvvisamente per poche battute un mondo pieno di colori. Arpeggi e staccati delle corde sopra la melodia legata di corni con sordina e celli introducono l'immagine di un raggio del sole che viola le mura del convento. Non si tratta di un fenomeno atmosferico comune: un temino gaio accompagna l'allegria delle recluse che inneggiano a maggio, mese mariano, perché uscendo dalla chiesa sempre alla stessa ora possono vedere il tramonto solo per tre sere all'anno ("Le tre sere della fontana d'oro"). L'evento permette di contestualizzare il tempo e porta alla malinconica riflessione delle suore, che ricordano la morte di una di loro. "Un altr'anno è passato": così anche Angelica conta i giorni che si lascia alle spalle. Dietro al minuscolo *organum* che colora il compianto delle monache, si legge la sofferenza della protagonista per la vita che si trascina sempre uguale. "I desideri sono i fiori dei vivi": con questa toccante frase lirica Angelica aveva alzato poco prima gli occhi dal suo minuscolo giardino mostrando piena familiarità con le sue erbe, ed elevando un sereno inno alla morte, coronato da un'eco orchestrale che riapparirà in un momento chiave della vicenda ("La morte è vita bella!").

La visita tanto attesa dalla protagonista segna anche l'improvvisa svolta della vicenda. Mentre una terribile ansia s'impadronisce di Angelica l'orchestra, a partire dalla descrizione della lussuosa carrozza ch'è appena giunta, riprende la frase iniziale della zelatrice, richiamando l'immagine della protagonista in atto di pentimento. L'attesa della chiamata, al ritmo sfiancante del tema che rimanda ai fiori, suona come un presagio di morte, alla quale alludono anche le voci di sei monache, che dal cimitero intonano un versetto del *Requiem æternam*, su cui si chiude la prima parte dell'opera.

E qui comincia il contrasto musicale: il mondo immoto delle suore, fatto di abitudini monotone, crolla di colpo. Puccini raggiunge il massimo effetto con mezzi minimi: una frase si snoda in modo minore, e quando gli archi raggiungono il culmine i corni scendono inopinatamente di mezzo tono. Questo contrasto elementare fra due aree armoniche ripetuto in progressione introduce una potenza sinistra e implacabile: avanza la zia principessa, venuta per dividere il patrimonio di famiglia, onde consentire il matrimonio della sorella minore di Angelica, una vecchia vestita di nero, curva sul bastone, che nella galleria dei grandi carnefici pucciniani occupa un posto di primo piano, per la complessità psicologica che dimostra nel poco spazio concessole in partitura. La sua ostentata freddezza ha aspetti quasi patologici, che Puccini suggerisce trattando la sua linea vocale per formule ossessive a partire dalla frase d'esordio, ripresa al centro dell'assolo. Il canto prevalentemente declamato si aggira come una serpentina per gradi congiunti e scolpisce l'immagine di una bigotta inflessibile, che il tempo ha congelato in un passato pieno di sordo rancore. La voce sale per quarte evocando la solitudine con cui ci si raccoglie in preghiera, come se la vecchia stesse cercando nell'estasi mistica la pace del sepolcro, e nell'attesa della propria morte le ragioni di spegnere la vita altrui.

Alla giustizia fatta di espiatione invocata alla fine dell'assolo si oppone la disperazione di Angelica che, in nome della "Madre soave delle madri" urla alla sua implacabile torturatrice l'unico desiderio di quei sette anni: conoscere la sorte del figlio ("macchia" dello stemma di casata perché avuto fuori dai vincoli del matrimonio). La spie-

gazione è fredda, quasi un referto clinico: un sinistro impianto esatonale accoglie la domanda “è morto?”, mentre le viole scandiscono un motivo che ha il sapore di una crudele e contorta cantilena infantile. La transizione nell’arco di poche battute da un’ipnotica fissità a un impianto armonico tardoromantico rende quasi fisicamente l’immagine della protagonista che si scioglie in un pianto soffocato.

Questo scorcio è il vertice emotivo della partitura e prepara il grande assolo di Angelica, uno dei brani meglio strutturati e al tempo stesso più appassionati che Puccini abbia mai affidato alla voce di soprano. La cantilena di “Senza mamma” si muove come un sussurro sulla cadenza modale dell’assolo della principessa; “Ora che sei un angelo del cielo” è reminiscenza della musica che annunciava l’arrivo della berlina, e con dolcezza sembrava quasi un presagio di serenità, subito incrinata nello scorcio affannoso che accompagnava la chiamata al parlatorio, il cui schema ritmico funge da base per l’ultima sezione, “Dillo alla mamma”. Il riuso di questi tre passi mira a caratterizzare l’evoluzione psicologica di Angelica, che evocando la morte del figlio s’immerge in un tempo in cui non ha potuto vivere. La voce ripiega con mestizia dall’acuto al grave, per poi lanciarsi liricamente in un mondo visionario, dove il figlio che non ha mai visto le pare essere ovunque, ed è come se la protagonista cadesse in uno stato di *trance*, siglato dal La acuto di “amor”, emesso in pianissimo.

Prima che il miracolo abbia luogo, riascoltiamo il motivo legato alla morte del figlio udito nel dialogo con la zia, che accompagna quella che apparentemente sembrerebbe la presa di coscienza di Angelica, il suo improvviso pentimento per un gesto che la condurrebbe alla morte in peccato mortale. Ella porta così a termine in modo radicale quel distacco dalla realtà già iniziato in “Senza mamma”, ossia là dove l’eco dei raccoglimenti della principessa e la trasfigurazione del presente comunicavano la sensazione ch’ella stesse smarrendo la ragione. L’apparizione della Madonna è certo un messaggio di pace e serenità, ma non è la Vergine a concedere un perdono di cui la protagonista non ha alcun bisogno, e non sarà il cielo il paesaggio che accoglierà la madre riunita al proprio figlio. L’abbagliante comparsa appare allora tutt’altro che un evento soprannaturale: è

allucinazione dovuta all’effetto del veleno, piuttosto, in cui Angelica può realizzare il suo inappagato desiderio di vivere la sua maternità stringendo il candido simulacro della sua creatura. Quando la scena si svuota sentiamo nuovamente, per l’ultima volta, la melodia della sezione centrale di “Senza mamma” (e dell’intermezzo). Angelica riappare trasfigurata reggendo tra le mani la ciotola con la pozione, e rivolge l’ultimo addio ai luoghi dove ha sofferto per sette anni. “Muoi per lui”: ora “la morte è vita bella” - ce lo ricorda anche la ripresa del motivo precedentemente legato a quella frase - ma l’addio sereno si muta in un grido di disperazione: “Ah son dannata!”; le risponde un suono misterioso che proviene dall’interno della scena.

Le voci del coro misto sono sostenute da una tavolozza timbrica fredda e brillante che è già luce di per sé, ma che intensifica anche l’effetto del fascio luminoso che proviene dalla chiesetta. Realtà e allucinazione s’intrecciano dunque, e la religione qui c’entra poco, anche se la didascalia della partitura prescrive che la Vergine sospinga il bimbo verso la moribonda. Su questa invenzione timbrica, che comunica l’idea della trasfigurazione della protagonista, cala il sipario sull’atto centrale del *Trittico*. Un suggello perfetto per un’opera intensamente poetica, che riascoltata oggi nel suo contesto non manca mai di commuoverci. Non ci è difficile comprendere le ragioni perché Puccini l’ammasse tanto. Più facile ancora dividerle in attesa della risata finale.

Gianni Schicchi: “Da morto, son rinato!”

Il cerchio drammatico del *Trittico* si chiude con l’unica opera buffa di Puccini, che fu anche, al di là delle intenzioni, la sua ultima partitura compiuta. L’umorismo a tutto campo dispiegato nello *Schicchi* sorprende ancor più di quello verdiano in *Falstaff*, perché minori sono i segni di una tendenza verso il buffo da parte del lucchese, ma il paragone fra le due opere è comunque inevitabile, oltre che legittimo. I principali punti di contatto sono peraltro dovuti alla tradizione italiana: dalla scelta della corda grave per il protagonista all’intreccio sentimentale fra soprano e tenore ostacolato dalle famiglie fino alla beffa che dà origine allo scioglimento. Ma il baritono di Forzano provvede direttamente alla felicità dei due giovani fidanzati, dopo

aver imposto con astuzia le sue leggi alla famiglia dei Donati. E se la riflessione finale sulla trama porta Verdi ad affermare: “Tutti gabbati!”, Puccini riconosce invece a Gianni Schicchi l’attenuante, e tutti siamo volentieri disposti a concedergliela, quando viene a reclamarla declamando in proscenio.

Comico e grottesco vanno a braccetto nell’apologo fiorentino, tingendosi di macabro dall’inizio: il cadavere di Buoso Donati accompagna tutta l’azione, messo in bella vista prima di essere portato a braccia nella stanza accanto all’arrivo di Gianni, che s’infilà nello stesso letto senza neanche il cambio delle lenzuola. Per ricattare i parenti lo Schicchi prospetta poi il taglio della mano, pena con cui Firenze punisce i falsari: la minaccia dell’arto mozzato affascina quel piccolo mondo senza scrupoli, come la “testa mozza” della luna soggiogherà in un sonno ipnotico la coscienza del popolo di Pechino in *Turandot*.

Anche se la fonte primaria dello *Schicchi*, dichiarata da Forzano, è racchiusa in pochi versi della *Divina Commedia* (*Inferno*, xxx, vv. 31-33, 40-45), in realtà Forzano disponeva di una fonte ben più circostanziata, frutto della lungimirante fatica del filologo Pietro Fanfani, che nel 1866 curò un’edizione della *Commedia* provvista in appendice di un commento trascritto da un codice e attribuito a un trecentesco “Anonimo fiorentino”.⁷ Gran parte dell’articolazione del libretto è contenuta in questa fonte: le voci che Buoso abbia voluto guadagnarsi con la beneficenza un posto in paradiso, l’occultamento del cadavere, il particolare della cappellina, il timore d’essere scoperto che frena la ribellione di Simone. Vi compaiono inoltre quell’“opera di Santa Reparata” che nel lascito riceverà esattamente “cinque lire” e uno dei bocconi grossi dell’eredità, “la migliore mula di Toscana”, della quale al simpatico truffatore dovrebbe importare assai poco anche secondo il Simone di Puccini. Forzano dunque non inventò dal nulla, ma tradusse ogni spunto della fonte in battute fulminanti; lo fece ad esempio con l’espressione “et così viene distribuendo per Dio, ma pochissimi danari”, da cui ricavò la saggia massima che il falso Buoso dispensa al notaio, quando questi gli obietta l’esiguità della somma lasciata ai religiosi (“Chi crepa e lascia molto | alle congreghe e ai frati | fa dire a chi rimane: | ‘eran quattrini rubati!’”).

Lo scrittore riuscì a ricostruire in modo verosimile uno scorcio storico. Non potendo valersi della musica per descrivere quell’atmosfera, il musicista trasse partito dall’abile lavoro del suo collaboratore, che fece emergere nei suoi versi lo spirito acre della loro regione: la lingua dei protagonisti si dipana cruscante e trova espressioni peculiari, veri e propri *toscanismi*, che stimolarono non poco la creatività del lucchese Puccini, in particolare nei corruschi *ensembles* concertati. Firenze rivive inoltre grazie a precisi riferimenti storici: vi s’incontra l’amara sorte della fazione avversa ai Guelfi, additata da Gianni come monito ai Donati se si scoprisse l’inganno (“E vo’ randagio come un ghibellino”). V’è poi, soprattutto, l’omaggio alla “Gente nuova” nella ripresa dello stornello di Rinuccio: il tenore eleva un’ode all’Arno che “prima di correre alla foce, canta baciando piazza Santa Croce”, paragonando il suo flusso alla discesa in città di uomini illustri.

Il risultato dell’incursione di Puccini nel mondo dell’opera buffa riflette il suo fermo proposito di comporre un lavoro più divertente e organico del *Rosenkavalier*, vale a dire meno sbilanciato sul *côté* sentimentale e più compatto.⁸ La programmatica tendenza alla concentrazione del materiale musicale fu favorita dalla scelta di estendere il numero dei gabbati previsto dalla fonte da uno a otto: i membri della famiglia Donati si muovono con molta coesione, affratellati dallo scopo d’impadronirsi dei beni migliori di Buoso; e Rinuccio si distacca solo perché il suo interesse è motivato dall’amore per Lauretta. Essi rappresentano le molteplici emanazioni della figura dell’avido intrigante, e perciò il compositore li trattò come un coro da camera, creando uno sfondo adatto per muovere i fili dei suoi onnipresenti burattini. Cercò inoltre un parametro musicale che li accomunasse e al tempo stesso consentisse loro di scontrarsi al momento opportuno, senza soluzione di continuità fra i due atteggiamenti.

Come aveva fatto Verdi, Puccini fece del ritmo l’elemento unificatore della sua partitura. A sipario chiuso i bassi dell’orchestra attaccano fragorosamente un pedale di dominante mentre gli altri strumenti si proiettano con slancio verso l’acuto, dando vita a un movimento ostinato di crome. Subito l’incedere ritmico prende la

forma di un temino contenuto in ambito ristretto dal passo sbilenco, su cui si sovrappone poco dopo un breve motivo dal carattere svettante. Entrambi i temi vengono generati dall'impeto iniziale e la loro duttilità deriva dal fatto di poter assumere aspetti diversi in base ai cambiamenti metrici e agogici. Puccini utilizza l'ostinato per circa due terzi della partitura: esso incarna a meraviglia il flusso inarrestabile della trama e suggerisce l'unica cadenza formale possibile in un'opera dove tutto evolve con tale rapidità da lasciare sbigottiti. All'inizio fornisce il supporto alle lamentazioni funebri dei Donati che segnano l'inizio dell'opera; ripiglia l'ena quando Schicchi esce in scena e guarda, cinico, i Donati che si lagnano - "Andato?? (Perché stanno a lagrimare)" - , e infine torna, con grande effetto (la vita riprende), quando Gianni inizia a impersonificare Buoso e detta il falso testamento ("Oh!... siete qui").

Per mettere in rilievo il cangiare repentino di umori e stati d'animo del gruppetto dei Donati, Puccini non si limitò a semplici cambiamenti nell'agogica: rafforzò piuttosto il ruolo dei temi come elemento di coesione della partitura, variandoli sapientemente. Così l'ostinato iniziale viene condensato nei due melismi delle parole *semio-scura* e *let-to* nell'assolo "Si corre dal notaio", come eco del pianto ipocrita dei Donati, e subito dopo diventa il cinico "Addio, Firenze" di Gianni che addita loro la torre di Arnolfo dalla finestra della stanza "alzando il braccio a monco". L'altro motivo del preludio, che svetta ironico a mettere in ridicolo l'interesse dei Donati per l'eredità, passa esplicitamente allo Schicchi quando Rinuccio ne evoca il nome per la prima volta, e dopo aver punteggiato tutta la prima parte dell'assolo del tenore ("Avete torto!") ricompare spessissimo: quando il protagonista bussa alla porta, e soprattutto, con effetto irresistibile, quando viene intonato con modi adulatori dalle tre donne di famiglia dopo la scena della vestizione. Nello stornello di Rinuccio si completa la descrizione di Gianni, poiché compare anche il terzo motivo importante a lui legato, quando il tenore declama, accompagnato da una piccola fanfara, le parole "Motteggiatore! beffeggiatore!". D'ora in poi questa sequenza servirà per ricordare la vera natura del protagonista in relazione alla falsa identità di Buoso.

Pur essendo opera largamente diatonica *Schicchi* contiene le dissonanze più ardite, e la scrittura si fa più tagliente quando viene messo a fuoco l'aspetto macabro della vicenda, che le percussioni s'incaricano di sottolineare con tratti caricaturali. Il punto più scabroso sopravviene quando Gianni, dopo aver esaminato il testamento, si accinge ad esporre il suo piano ai Donati. Un ostinato degli archi gravi uniti all'arpa, scandito da lugubri tocchi di timpano e tamburo, accompagna la sua domanda "Nessuno sa che Buoso ha reso il fiato?". La sonorità si assottiglia e cessa ogni moto melodico quando lo Schicchi fa sgombrare il letto dell'ingombrante fardello: il cello si limita a sormontare il falso bordone dei contrabbassi, creando un clima di *suspense*. Le dissonanze emancipate producono una sonorità spettrale che getta una luce sinistra sull'episodio, ove l'ironia non risparmia neppure la morte.

Su queste strutture, di cui abbiamo sommariamente individuato i cardini, poggiano la trama e la caratterizzazione dei personaggi. Nella prima parte i Donati sono al centro dell'azione, e in relazione a loro emergeranno poi i ritratti dei tre protagonisti. Avidi e cinici sono disposti a tutto pur di raggiungere il loro scopo, e la loro natura viene allo scoperto quando Gianni prospetta la soluzione del problema: essi elevano un inno all'amore fra i parenti, ma la loro concordia è incrinata dalla pungente armonizzazione del motivetto, che, poche battute dopo, prende la forma di una filastrocca, "Com'è bello l'amore fra i parenti", ripetuta in progressione mentre ognuno reclama i propri diritti presso il falso Buoso. La catena dissonante smaschera questo branco di lupi, e quando si dovrà decidere sui beni migliori (nell'ordine: la mula, la casa di Firenze e i mulini di Signa) che ognuno vorrebbe per sé, l'acre cantilena scoppierà con impeto selvaggio.

Anche Rinuccio partecipa dei destini del proprio casato e, dopo aver trovato il testamento, spera invano di potere coronare il suo sogno d'amore. Il giovane tuttavia si stacca dal contesto replicando con senno all'isterica protesta dei parenti, contrari alla *mésalliance* fra un Donati e "la figlia di un villano!". Il suo stornello è il primo di ben quattro numeri chiusi affidati ai tre personaggi principali, e il dato acquista particolare interesse se lo si pensa in relazione alle due altre



Foto di scena da *Gianni Schicchi*, Lucca 2018.
Per gentile concessione del Teatro del Giglio di Lucca.
(Foto: © Filippo Brancoli Pantera)

opere del *Trittico* e in genere allo stile inaugurato con *Fanciulla*, ma soprattutto in prospettiva di *Turandot*. Non si tratta di un recupero dal sapore “neoclassico”, bensì di una scelta formale volta a creare il necessario stacco fra i protagonisti e il tessuto connettivo affidato al coretto familiare.

Schicchi è di gran lunga il personaggio più rifinito. Fin dal suo ingresso mostra di essere padrone della situazione, e si attira subito le nostre simpatie impegnandosi in un travolgente quartettino dove apostrofa Zita con termini assai coloriti quali “Vecchia taccagna! stitlina! sordida spilorcia! gretta!”. Egli acquista i suoi contorni dalle miserie altrui, traendone sempre maggiore vivacità, ed è il tipico scaltro che sa approfittare di ogni opportunità. Il suo assolo “Si corre dal notaio” è costruito come quello di Rinuccio: nella prima parte scorrono anticipi tematici e reminiscenze che coloriscono la spiegazione del suo progetto ai Donati. Ma ben altro carattere ha il suo acido cantabile “In testa la cappellina”, che con il suo andamento da *slow-fox* pare uscito dalla fumosa saletta di un moderno *cabaret* berlinese; in realtà, è la grottesca marcia funebre per un morto redivivo. Gianni esalta la sua idea del travestimento fino a spingersi a “sfidar l’eternità”. La stessa musica risuonerà poco dopo il frenetico concertato, allorché i Donati gli si faranno incontro porgendogli i panni del morto e promettendogli una ricompensa per avere il lascito dei beni migliori. L’“Addio, Firenze” funge da necessaria premessa al gran finale e il macabro avvertimento ai parenti si salda all’ingresso del notaio.

Da qui in poi una musica intessuta di reminiscenze vivifica con irresistibile arguzia l’azione, ma per la prima volta non viene destinata a suscitare la pietà per un’eroina bensì la risata e l’ammirazione per il rappresentante della “gente nuova”. Non ci sono nodi da sbrogliare, poiché la ferrea costruzione musicale ha contribuito a rendere chiara la struttura drammatica, e facili le previsioni sullo scioglimento. I temi di beffa e la straboccante vitalità di Schicchi lo portano ad affermarsi quale rappresentante di una classe borghese solida al tempo in cui la vicenda è ambientata, così come lo era nel momento in cui Forzano scriveva il libretto. Perciò lo spettatore accetterà ben volentieri che il protagonista lasci a se stesso i beni più preziosi del

defunto Buoso Donati, l'unico lieto fine possibile poiché permette di realizzare l'unione di Rinuccio con Lauretta, osteggiata da una classe nobile ma esangue e corrotta. All'uscita del notaio il clima è tutto di farsa: Gianni caccia di casa i Donati a colpi di bastone mentre infuria la filastrocca dei parenti, attento a recuperare gli oggetti preziosi che i gabbati, voraci, gli vorrebbero sottrarre. Poi la scena si svuota, comincia in orchestra la musica amorosa di Lauretta e Rinuccio, che aprono la finestra permettendo al sole di mezzogiorno d'inondare la stanza dove s'è svolta la macabra recita. Il loro amore, come quello di Nannetta e Fenton nel *Falstaff*, riscatta tutte le debolezze umane, compresa quella del protagonista che torna in scena carico degli oggetti strappati ai Donati.

A questo punto l'opera deve proprio concludersi e non resta che lo spazio per la licenza con cui finisce ogni opera buffa che si rispetti. Anche Verdi terminò il *Falstaff* con "un coro", ma lo scrisse impiegando la più severa delle forme, una fuga accompagnata dall'orchestra che appare come una difesa delle ragioni musicali del dramma. L'amabile truffatore pucciniano contempla invece per un attimo la felicità dei due ragazzi, poi avanza verso il proscenio per declamare la licenza sugli accordi tenuti dell'orchestra: "Ditemi voi, Signori, | se i quattrini di Buoso | potevan finir meglio di così!", reclamando con l'applauso l'attenuante, per replicare a Dante che l'aveva sbattuto all'inferno. Siamo in pieno teatro del Novecento: le parole del protagonista rompono l'illusione teatrale, restituendoci il dominio della finzione. L'inchino di Gianni, maschera perfetta, è rivolto al pubblico in sala, mentre cala il sipario sull'ultimo capolavoro dell'umorismo operistico italiano, ormai ricongiunto al teatro musicale europeo.

Unità del *Trittico*

Nessuna fonte musicale a stampa autorevole consente di chiamare *Trittico* la successione di *Tabarro*, *Angelica* e *Schicchi*: le partiture e le riduzioni per canto e pianoforte correnti sono pubblicate separatamente, mentre le prime due edizioni dello spartito (1918, 1919) raggruppano i lavori ciascuno col proprio titolo. Abbiamo accennato a come Puccini avesse formulato sin dal maggio 1900 il progetto di ricavare un'opera

accostando i tre episodi del *Tartarin* di Daudet, forse con l'intento di realizzare una struttura simile a quella dei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach (1881). Quando ritornò sull'idea, tra il settembre del 1904 e il marzo dell'anno successivo, il compositore aveva pensato a tre atti unici di genere differente, ma al tempo stesso si preoccupò di trovare elementi che potessero ricondurli a una cifra unitaria. Per questo motivo si rivolse ad un solo autore e ad un unico sfondo, vale a dire Gork'ij e il suo ambiente di diseredati.

Quando s'imbatté nella *Houppelande* Puccini trovò proprio quel soggetto forte che gli mancava cinque anni prima. Ma erano oramai passati dodici anni da quando aveva formulato il primo vago progetto e la situazione era cambiata. All'epoca, la produzione di atti unici era stata stimolata in Italia dal concorso Sonzogno, che aveva lanciato *Cavalleria rusticana* di Mascagni nel 1890 (e bocciato *Le Villi* di Puccini nella prima edizione del 1883). Ma quel miracolo era destinato a non ripetersi. Ben altri esiti ebbe invece l'atto unico nei paesi di lingua tedesca durante il primo ventennio del secolo, grazie soprattutto al contributo di Richard Strauss. In area francese non va dimenticata la straordinaria *Heure espagnole* di Ravel (1911), e, come illustre precedente, *Djamileh* di Georges Bizet (un *opéra-comique*).

Forse i successi di Strauss spinsero Puccini a riprendere l'antico progetto. Egli si propose di concentrare il materiale drammatico di un'opera a largo respiro in limiti più ristretti, e affrontò inoltre il problema del tutto nuovo di concepire l'accostamento di generi differenti in un'unica serata, valicando la prassi europea del tempo. L'uso italiano era quello di assemblare due o più lavori brevi di autori diversi, preferibilmente espressione di uno stesso stile o di tematiche affini, per raggiungere le proporzioni di uno spettacolo completo (non di rado riesumando il ballo, sulla falsariga dell'uso ottocentesco): è il caso esemplare di *Cavalleria rusticana*, che dal 1893 cominciò a girare il mondo insieme a *Pagliacci*. Allorché lavorò ai suoi tre atti Puccini ignorava l'intenzione di Busoni di mettere in scena in una sola serata *Arlecchino* e *Turandot* (la cui prima ebbe luogo a Zurigo nel 1917); ma l'unità ivi realizzata non faceva parte di un progetto organico, e la stessa considerazione vale anche per il dittico di Béla Bartók,

nonostante la continuità espressiva e stilistica tra il capolavoro *A Kékszákallú Hercég Vára* (*Il castello del duca Barbablù*) e il balletto pantomimico *A fából faragott királyfi* (*Il principe di legno*) - li si rappresentò nel 1918, lo stesso anno delle tre tinte pucciniane.

Il trittico rimase quindi un *unicum* nel teatro europeo di allora, e in questa veste trovò insospettabili quanto reticenti ammiratori fra musicisti come Respighi e Malipiero (detrattore quest'ultimo di ogni aspetto del teatro in musica che avesse il minimo grado di parentela con l'abborrita concezione romantica). Ben presto il problema di infrangere la verità drammatica, affidando tre atti unici ai medesimi interpreti, cessò di preoccupare Puccini: egli discusse la distribuzione del *cast* in base alle caratteristiche vocali dei singoli ruoli, accettando sia la combinazione di due parti quali Giorgetta e Lauretta o Lauretta e Angelica, sia che unici fossero il baritono e il tenore nelle due opere che incorniciavano quella per sole donne, e fu pienamente soddisfatto della prima europea al Teatro Costanzi di Roma, dove tre interpreti sostenevano due ruoli ciascuno. Se ne deve arguire ch'egli riteneva di avere creato un organismo dalle tinte adeguatamente diversificate, e quindi che la ricercata unità veniva ricreata anche sulla base del loro contrasto. Si consideri che nella successione definitiva degli episodi egli collocò il soggetto "forte" all'inizio della serata, dopo averlo immaginato in un primo tempo alla fine; è come se il *fil rouge* che unisce i pannelli ci venisse additato da una delle sue massime più celebri: "Ci sono leggi fisse in teatro: interessare, sorprendere e commuovere o far ridere bene".⁹ La violenza espressiva del *Tabarro* interessa e sorprende, la musica delicata e la natura del dramma visuto dalla protagonista di *Suor Angelica* commuove infallibilmente, *Gianni Schicchi* diverte moltissimo, e l'elemento macabro che sporca un po' la risata suona come ulteriore tocco modernistico. Il meccanismo funziona perfettamente, né i tre pannelli potrebbero essere disposti in modo diverso, perché "i contrasti tra i tre lavori funzionano automaticamente da potente agente drammatico, rafforzando retrospettivamente per l'ascoltatore l'effetto di ciascuna opera presa a sé".¹⁰ Restando in quest'ordine di spiegazioni, che riguardano da vicino le intenzioni dell'autore a prescindere dalla loro effettiva com-

prensione in sala, colpisce piuttosto la relazione tra l'epoca in cui si svolgono le vicende e l'ambiente che le ospita.

Puccini comincia dalla Parigi contemporanea del *Tabarro* un percorso a ritroso nel tempo che passa per *Suor Angelica*, dove "l'azione si svolge in un monastero sul finire del 1600" (libretto e partitura non indicano un luogo) per precipitare con un balzo di quattro secoli al 1299, nella Firenze dantesca del "folletto" *Gianni Schicchi*. È innegabile che i sentimenti suscitati da questa sequenza evolvano dal negativo assoluto del *Tabarro* al lieto fine di Gianni Schicchi. Se si guarda quindi al *Trittico* nel suo complesso vi si trova ribadita l'opzione per le conclusioni positive inaugurata dalla *Fanciulla del West*. La scelta di affidare al soggetto più remoto, per giunta tratto dall'*Inferno*, il compito di risollevar l'umore del pubblico suggerisce un'ulteriore chiave ermeneutica. La riabilitazione del simpatico truffatore pieno di *verve* e buon senso che - a dispetto delle convinzioni di Dante suo implacabile censore - agisce a fin di bene, è un inno non solo alla Firenze della gente nuova, ma in genere alla vitalità di un mondo materialista e positivo, donde s'irradia un ottimismo che si riverbera sui due atti precedenti. La risata finale sconfigge sia l'ipocrisia che circonda Angelica in convento, sia la miseria che impone a Luigi e Giorgetta l'amore clandestino.

Al di là di considerazioni generali il fattore tempo ha scansioni specifiche in ciascuna opera tali da conferirgli un grande rilievo nell'economia del dramma. Nei due lavori iniziali il passato è premessa indispensabile della tragedia. In *Tabarro* regna l'indicativo imperfetto: "E l'anno scorso [...] eravamo pur tre", "Ero tanto felice!...", "quando anche tu m'amavi" (Michele) - "Sì mi dicevi un tempo" (Giorgetta). In *Suor Angelica*, dove la felicità non è mai stata vissuta, due terzi dell'opera sono costellati di riferimenti tramite cui si prende gradatamente coscienza del lento fluire del presente. Il candido desiderio di Suor Genovieffa ("Da cinqu'anni non vedo un agnellino") è una delle tante premesse perché Angelica, a colloquio con la Zia Principessa, constati dolorosamente che "sett'anni son passati" da quando è entrata in clausura. Tutte le strutture temporali, insomma, vengono rievocate per contestualizzare l'attimo che si

vive sulla scena. *Gianni Schicchi* si distingue invece perché ha la sua unica premessa nella morte di Buoso Donati, e l'azione si snoda vorticosamente in un presente che, per bocca del protagonista, "è tale da sfidare l'eternità". Il presente diviene poi il futuro dei due innamorati e degli eterni tipi dell'opera buffa che hanno agito sino a quel momento, grazie alla licenza. Scendendo dalla contemporaneità del *Tabarro* al medioevo fiorentino la vicenda si attualizza, passando dal tempo del ricordo e dell'impotente nostalgia, a quello dell'immobilità, poi al tempo presente come premessa del futuro.

Un ulteriore elemento che unifica le tre opere è l'intenso ruolo giocato dalla caratterizzazione musicale dell'ambiente in rapporto allo sviluppo dell'azione e alla forma musicale di ogni atto. Puccini era solito stabilire pregnanti relazioni fra la vicenda e il luogo in cui si svolge, come nel caso della Roma papalina di *Tosca* oppure del raffinato Giappone di *Madama Butterfly*: in questi casi s'instaura un rapporto simbolico tra dramma e ambiente, identificato mediante ampi squarci di pittura sonora (*Te Deum* e mattutino in *Tosca*) o attraverso temi, armonie e colori orchestrali che echeggiano esotiche movenze. Con *La fanciulla del West* questo collaudato metodo era pervenuto a una svolta, poiché la musica della natura californiana interagisce in modo diretto con quella dei protagonisti (si pensi alla mimesi della furia degli elementi nei due primi atti e all'imponente scenario dove si svolge la caccia all'uomo nel quadro conclusivo). L'opera *western* è premessa agli ulteriori sviluppi del *Trittico*. Quando agli inizi del secolo Puccini rovistava nella letteratura improntata a un forte impegno sociale non sapeva con precisione cosa stesse cercando, e solo dopo *La fanciulla* decise di dedicare uno spazio qualitativamente diverso all'atmosfera dell'opera.

Una volta stabilito il proprio modello nella *Houppelande*, concertò con Forzano le opere seguenti. La *pièce* iniziale gli offriva un punto d'attacco perfetto: il monotono scorrere della Senna, realizzato con mezzi musicali, presupponeva un analogo fluire di eventi legati a situazioni sociali vissute ai margini della metropoli e, al contempo, influiva sul comportamento dei protagonisti. Quell'atmosfera brumosa e opprimente, quel moto perpetuo ch'è metafora anche del

tempo che passa, sono la motivazione di fondo che spinge Giorgetta fra le braccia di Luigi. E dalla chiatta ormeggiata ai bordi della Senna, dove si fatica si soffoca e si ruba l'amore, siamo condotti a un asettico convento di clausura, dove la vita non pulsa e l'amore manca, mentre regnano il senso di colpa e l'ipocrita bigotteria. Preghiere, rintocchi di campane, inni in latino, scrittura modale, timbri sfumati ed alghi di marcano un distacco dal mondo degli affetti terreni frutto della costrizione e della rinuncia. *Suor Angelica* è sottratta a ogni inserto naturalistico, di cui invece *Il tabarro* è permeato (sirena da rimorchiatore, *clacson* delle automobili che transitano sul lungo Senna, cornetta della caserma che suona il silenzio). Pure il luogo claustrale fornisce l'occasione per costruire un tessuto musicale omogeneo e rigoroso che riflette un clima peculiare. Altrettanto accade in *Gianni Schicchi*. Nella lingua cruscante dei personaggi e nello stornello di Rinuccio dove sono celebrati tutti i grandi artisti toscani del tempo mentre l'Arno scorre in partitura, a mano a mano il ritratto di Firenze prende corpo, fino a rivelarsi in modo liberatorio sul fondale, dietro all'immagine finale degli amanti abbracciati che spalancano la porta della terrazza. E grazie allo strapotere del ritmo si rivivono qui tutti i meccanismi della tradizione realistica dell'italico genere comico, dalla farsa sino all'opera buffa settecentesca, mentre la commedia dell'arte ha un rappresentante concreto nel medico bolognese Spinelloccio, quasi controfigura di Balanzone.

La coerenza con cui Puccini concepì *Il trittico* emerge da questi diversi equilibri tra musica d'ambiente e vicende individuali, dall'unità ottenuta mediante funzionale giustapposizione tra un atto e l'altro, tutti ulteriormente accomunati dall'importanza del fattore tempo. Nel guardare più in dettaglio alla struttura dei singoli pannelli apparirà evidente come sia mutata in modo incontrovertibile la concezione pucciniana della composizione in rapporto al dramma: ogni lavoro possiede una struttura formale nitidissima, chiaramente individuabile anche all'orecchio, il che risulta invece assai problematico nell'intricatissima partitura della *Fanciulla*. Di questo netto mutamento Puccini aveva dato ampia prova specialmente nella *Rondine*, dove l'ironia nel riutilizzo di forme tradizionali va di pari passo

con l'uso disinvolto della citazione. Libero dai condizionamenti delle platee, entrò in una fase in cui si trovò ad essere con tutte le ansie, ma anche con tutte le consolazioni del caso, il maggior interlocutore di se stesso.

Tempo e strutture formali ci portano a individuare lo stile tardo di Puccini, già prefigurato nella *Rondine*, un musicista nevrotico e moderno che riflette sulla sua stessa biografia artistica, con un distacco venato di pessimismo, nonostante il finale buffo. A ben guardare, un ulteriore elemento d'unità filtra dalle vicende: nel *Tabarro* la morte del bambino fornisce una solida motivazione alle cause del fallimento della vita matrimoniale e dunque dell'omicidio, ed è comune "un rimedio d'ogni male", in *Suor Angelica* la morte del bambino causa il suicidio della protagonista, e per la protagonista "è vita bella", mentre in *Gianni Schicchi* la morte del decrepito Buoso è il perno dell'intera vicenda. Si passa dall'*aspettar così la morte ch'è rimedio d'ogni male*, che piomba violentissima nella 'casetta' di Michele, alla *morte che è vita bella* come fine delle sofferenze di Angelica, fino a che l'artefice non entra in scena truccato da moderna maschera della commedia dell'arte con un auspicio: *da morto son rinato*. Percepisco questo processo come una sorta di scaramanzia da parte di Puccini, che riflettendo sul proprio passato, trovava un nuovo passo stilistico, anche per esorcizzare la sua stessa fine.

In ogni caso, e nonostante le obiettive difficoltà che l'allestimento dei tre atti unici comporta, a cominciare dal reperimento di un cast enorme per finire con un direttore in grado di percepire il respiro unitario delle tre partiture, al giorno d'oggi è auspicabile che *Il tritico* venga ripreso secondo le intenzioni dell'autore. Non mancherà mai di sorprenderci, commuoverci, divertirci.

Note

1. Cfr. *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, lettera a Illica n. 409 del 21 marzo 1905, p. 289.
2. Ivi, lettera a Illica n. 411 del 24 marzo 1905, p. 290.
3. Ivi, lettera a Illica n. 412 del marzo 1905, p. 290.
4. In questa veste avrebbe firmato l'importante ripresa del *Trittico* al Teatro alla Scala nel 1922, dove le tre opere presero la forma corrente dopo sostanziali cambiamenti.
5. Cfr. *Carteggi pucciniani*, cit., pp. 471-8.
6. Lettera del 21 agosto 1918; ivi, n. 727, p. 465.
7. Cfr. Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 415-417.
8. Cfr. la lettera a Eisner riguardante *La rondine*: "Io operetta non la farò mai: opera comica sì, vedi *Rosenkavalier*, ma più divertente e più organica" (14 dicembre 1913; Gara, 638, p. 417).
9. *Giacomo Puccini. Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928, 1982², lettera n. 198 dell'11 novembre 1921, p. 177.
10. Mosco Carner, *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, p. 573. Non convince invece l'accostamento alla *Divina Commedia* proposto dallo studioso: "il *Tabarro*, opprimente e disperato, si riallaccia all'*Inferno*; *Suor Angelica*, storia di peccato e di salvezione attraverso grazia divina, al *Purgatorio*; e lo *Schicchi*, con la sua atmosfera liberatrice e vitale, adempie a suo modo la funzione del *Paradiso*" (ivi).

Segretario artistico

Giovanni Verona

Direttore dell'allestimento

Saverio Santoliquido

*Consulente per lo sviluppo
delle attività di Danza*

Franco Bolletta

*Assistente del Direttore
dell'allestimento scenico*

Gabriele Vanzini

*Maestro suggeritore e Direttore
musicale di palcoscenico*

Luigi Baccianti

*Capi reparto dei laboratori
di scenografia e costruzioni*Alessio Ariani, Daniele Leone,
Roberto Staccioli*Maestri collaboratori di sala*

Edoardo Barsotti, Beatrice Bartoli

Disegnatore

Roberta Lazzeri

Maestri collaboratori di palcoscenico

Alberto Alinari, Andrea Baggio

Capo reparto macchinisti

Leonardo Pinzauti

Altro Maestro del Coro

Leonardo Andreotti

Capo reparto elettricisti

Gianni Pagliai

Maestri collaboratori alle luci

Paolo Bellocchi, Lorenza Mazzei

Capo reparto fonica

Silvio Brambilla

Direttore di scena

Marina Dardani

Capo reparto attrezzeria

Daniele Baldini

*Direzione di scena*Anna Maria Bruzzese,
Donatella Dimarco*Capo reparto vestizione*

Gianna Poli

Trucco e parruccho

Valentina Galli

A cura dell'Ufficio Stampa e Media

del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

—

Responsabile: Paolo Antonio Klun

Responsabile redazione: Franco Manfriani

Impaginazione e progetto grafico copertina: Giorgio Fratini

—

Traduzioni: Anne Lokken (inglese / *Il tabarro* e *Suor Angelica*),
Carl Strehlke (inglese / *Gianni Schicchi*), Rosalia Orsini (francese),
Camilla Brunelli (tedesco / *Il tabarro*),
Helga Maria Marcks (tedesco / *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*).

—

Si ringrazia Paolo Petazzi per la collaborazione

© 2019 Teatro del Maggio Musicale Fiorentino - Fondazione
Chiuso in redazione il **7 novembre 2019**

—

Stampato presso Varigrafica Alto Lazio Srl, Roma
su carta patinata Fedrigoni Symbol Freelifelife Satin cert. FSC.

VARIGRAFICA 

