



# Musica

## Storia, analisi e didattica

**Giordano e la *fin de siècle***

*a cura di*  
Agostino Ruscillo



VI | I Quaderni del Conservatorio  
| Umberto Giordano di Foggia

MUS 3  
GIORDANO

# *Musica*

*Storia, analisi e didattica*

## *Giordano e la fin de siècle*

a cura di  
Agostino Ruscillo

VI/2018



Claudio Grenzi Editore





in collaborazione con  
Comune di Foggia  
Assessorato alla Cultura

con il patrocinio di



Istituto per il Teatro  
e il Melodramma



## I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia VI/2018

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

### Comitato di redazione

Patrizia Balestra  
Lilly Carfagno  
Francesco Di Lernia  
Francesco Montaruli  
Agostino Ruscillo

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

ISBN 978-88-8431-749-0

© 2019 Claudio Grenzi Editore

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

Printed in Italy

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

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

## Conservatorio di Musica 'Umberto Giordano'

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

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

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

## Indice

### Saluti istituzionali

Saverio Russo  
*Presidente del Conservatorio  
di Musica Umberto Giordano*

Francesco Montaruli  
*Direttore del Conservatorio  
di Musica Umberto Giordano*

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

Gabriella Biagi Ravenni  
*Presidente Centro studi  
Giacomo Puccini*

### SAGGI

15 **Giordano e il 'Moderno':  
il caso *Marcella***  
*Riccardo Pecci*

29 **«Il più bello, il più vero,  
il più forte di tutti i tuoi  
libretti».** Sulla poesia di *Siberia*  
*Emanuele d'Angelo*

38 **Umberto Giordano e  
le ambientazioni veriste  
di fine secolo**  
*Maria Ida Biggi*

49 **L'amore carnale  
nel teatro di Giordano**  
*Federico Fornoni*

67 **«La sfolgorante idea».**  
**Riflettendo sul teatro di Luigi Illica**  
*Antonio Polignano*

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

99 **Opera italiana e sentimento  
della *fin de siècle***  
*Francesco Cesari*

### SEZIONE GIOVANI RICERCATORI

113 **André versus Andrea:  
la 'non verità' nello *Chénier***  
*Alessio Walter De Palma*

121 **Tradizione e innovazione  
nelle messinscène giordaniane e  
*fin de siècle***  
*Alessandra Negro*

130 ***Mese Mariano*: il 'verismo'  
di Salvatore Di Giacomo e  
Umberto Giordano**  
*Silvia Ribolsi*

139 **1896: *Bohème* e *Chénier*,  
acuti d'amore tra soffitta e  
ghigliottina**  
*Giovanna Sevi*

147 **Indice dei nomi**

## ABSTRACT

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

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

## Umberto Giordano e le ambientazioni veriste di fine secolo

*Maria Ida Biggi*

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

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

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

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



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

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

Prima di considerare l'apporto e l'influenza concreta che i compositori e i librettisti, con la loro personalità, forniscono alla realizzazione scenica delle prime assolute delle loro creazioni, ancora qualche riflessione va fatta sulle relazioni fra il sistema produttivo del teatro musicale italiano di fine Ottocento e l'evoluzione del lavoro pratico degli scenografi, oltre alle modalità con cui questi si relazionano con i teatri. In quest'ambito, quindi è da segnalare la nuova forma di organizzazione, che si potrebbe definire quasi industriale, degli atelier scenografici, soprattutto a Milano dove Giordano mette in scena i suoi primi successi *Andrea Chénier* e *Fedora* poco prima della fine del secolo. Nella capitale lombarda, gli allestimenti scenici, e scaligeri in particolare, seguitano a essere realizzati in un generico stile storicistico, indifferenti ai rinnovamenti teatrali, tecnici e pittorici europei, continuando a seguire i dettami e le modalità che lo scenografo Carlo Ferrario<sup>5</sup> ha sostenuto. Ferrario ha fatto scuola e, anche

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

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

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

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

se ha ormai lasciato l'attività pratica, continua a reggere la direzione del laboratorio del maggior teatro milanese, coadiuvato da un nutrito gruppo di suoi allievi, forse non tutti alla sua altezza artistica, come Angelo Parravicini<sup>6</sup>, Vittorio Rota<sup>7</sup>, Antonio Rovescalli,<sup>8</sup> Mario Sala,<sup>9</sup> Carlo Songa<sup>10</sup> e altri. Alcuni di loro si costituiscono in so-

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Per la prima rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano, il 20 dicembre 1924, de *La Cena delle beffe*, opera tratta dal poema drammatico di Sem Benelli, le scene sono firmate da Galileo Chini<sup>19</sup> che aveva già curato con grande successo la scenografia della prima rappresentazione del dramma di Benelli nella sua prima rappresentazione al Teatro Argentina di Roma, il 16 aprile 1909, realizzata con la compagnia Stabile di Roma diretta da Ettore Paladini con gli interpreti Amedeo Chiantoni, Alfredo de Antoni e Edvige Reinach.

Per la rappresentazione scaligera dell'opera di Giordano di ben quindici anni più tardi, realizzata con la direzione musicale e artistica di Arturo Toscanini e scenica di Gioacchino Forzano e con i celebri e magnifici costumi di Antonio Sapelli detto Caramba, Chini ripropone la stessa immagine scenica e addirittura lo stesso manifesto del 1909. Anche in questo caso i bozzetti originali non si sono conservati; restano soltanto alcune cartoline e riproduzioni in bianco e nero pubblicate sulla rivista di Sonzogno «Musica e scena» del novembre/dicembre 1924.<sup>20</sup> Chini crea un'ambientazione cupa e misteriosa in cui descrive spazi tipicamente fiorentini dell'epoca quattrocentesca, con riferimenti espliciti agli affreschi che lui stesso andava eseguendo nelle residenze toscane. Com'è noto, l'opera di Giordano ebbe molto successo, ma è difficile trovare testimonianze relative alle scene, mentre pochi sono gli accenni ai bellissimi costumi di Caramba.<sup>21</sup>

Presso il Museo teatrale alla Scala di Milano sono conservati tre bozzetti scenici riferibili alla prima messa in scena de *Il Re* di Giordano eseguita sotto la direzione di Toscanini e con i costumi di Caramba. Si tratta di disegni firmati da Edoardo Marchioro<sup>22</sup>, scenografo in carica alla Scala nel momento della prima rappresentazione di

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## ABSTRACT

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

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



in collaborazione con



Comune di Foggia  
Assessorato alla Cultura

con il patrocinio di



Fondazione  
GIORGIO CINI  
Istituto per il Teatro  
e il Melodramma



I Quaderni del  
Conservatorio  
**Umberto Giordano**  
di Foggia

# Musica

Storia, analisi  
e didattica

## Giordano e la *fin de siècle*

a cura di  
Agostino Ruscillo

contributi di  
Maria Ida Biggi  
Emanuele Bonomi  
Francesco Cesari  
Emanuele d'Angelo  
Alessio Walter De Palma  
Federico Fornoni  
Alessandra Negro  
Riccardo Pecci  
Antonio Polignano  
Silvia Ribolsi  
Giovanna Sevi



ISBN 978-88-8431-749-0



9 788884 317490 >