

«Diverse voci...»

15

In copertina:

New York, The Morgan Library & Museum, Cary 319, p. 2 (dettaglio pent. 1-8):

Vincenzo Bellini, schizzi per *La sonnambula*, atto 1, scena 3 «Prendi, l'anel ti dono» (1831?)

UNIVERSITÀ DI PAVIA  
DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI



TRA RAGIONE E PAZZIA  
SAGGI DI ESEGESI, STORIOGRAFIA  
E DRAMMATURGIA MUSICALE  
IN ONORE DI FABRIZIO DELLA SETA

*a cura di*

FEDERICA ROVELLI, CLAUDIO VELLUTINI E CECILIA PANTI



EDIZIONI ETS

# «Diverse voci...»

Collana del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali  
Università di Pavia

*Comitato scientifico*

Elena Ferrari Barassi, Maria Caraci Vela, Fabrizio Della Seta, Michela Garda,  
Giancarlo Prato, Daniele Sabaino

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo di



*Centro di Musicologia*  
**Walter Stauffer**



**UNIVERSITÀ DI PAVIA**  
**Dipartimento di**  
**Musicologia e Beni Culturali**



THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

© Copyright 2021  
EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
info@edizioniets.com  
www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676152-1  
ISMN M 979-0-705015-37-9



(Foto: Pierluigi Bontempi)



## INDICE

<i>Tabula gratulatoria</i>	XI
Claudio Vela <i>Premessa</i>	XIII
Federica Rovelli, Claudio Vellutini e Cecilia Panti <i>Prefazione</i>	XV
<i>Elenco delle pubblicazioni di Fabrizio Della Seta</i>	XXIII

### PROBLEMI DI STORIOGRAFIA MUSICALE

Michela Garda Tempi storici e orizzonti geografici nella storiografia musicale ottocentesca	3
Francesco Izzo Risorgimento Uncensored: A Satirical Publication and Opera at the Time of Italian Unification	21
Serena Facci Profondamente musica	35

### ESEGESI E ANALISI MUSICALE

Daniele Sabaino Di alcune varianti d'autore e del registro di contralto nei mottetti a voce sola di Maurizio Cazzati	55
Rodobaldo Tibaldi Da Roma a Cremona: <i>Li Magnificat a otto, a nove, &amp; a dodici voci</i> di Ippolito Camaterò	81

## TRA RAGIONE E PAZZIA

- Damien Colas Gallet  
L'*Agnus Dei* de la *Petite messe solennelle*. Une proposition d'analyse 117
- Francesco Fontanelli  
Superfici ed essenze nell'*Oro del Reno*. La *Verwandlungsmusik* come teatro delle analogie 135

## INTORNO A BEETHOVEN

- Gianmario Borio  
La forma dei movimenti lenti nelle sonate di Beethoven: una ricognizione critica della trattatistica 167
- Lewis Lockwood  
Alcune riflessioni sui manoscritti autografi di Beethoven 185
- Angela Ida De Benedictis  
AAA Beethoven cercasi. Di influenze senza angoscia (Luciano Berio) e soglie ricettive (Bruno Maderna) 199

## MUSICA E CULTURE LETTERARIE

- Angela Romagnoli  
Apostolo nel Mogol e Gianguir in Europa: un libretto fortunato e le sue intonazioni 223
- Stefano La Via  
Pensieri sull'Arpista: dal *Wilhelm Meister* di Goethe all'Op. 12 di Schubert 259
- Alessandro Roccatagliati  
Ferretti, Piave, Solera e una 'Giovane Italia' poetico-musicale 317
- Graziella Seminara  
Da Reger a Eisler. Hölderlin nella liederistica del primo Novecento 341

## INDICE

### DRAMMATURGIA MUSICALE

Deborah Burton Le scarpe di Figaro: Substitution, Revolution, Compassion	369
Daniele Carnini La clemenza di Aureliano	385
Alice Tavilla L'immagine di Maria Stuarda nel melodramma italiano del primo Ottocento	405
Luca Zoppelli «Affaissé au milieu de ce chaos de poésies». Hector Berlioz fra 'To in scena' e 'teatro immaginario'	423
Tommaso Sabbatini Verdi, Puccini, and <i>Les Huguenots</i> , Act 4	435

### DIFFUSIONE, CRITICA E RICEZIONE DEL TEATRO MUSICALE

Andrea Malnati «Quest'è un affare ben singolare»: gli esordi del <i>Conte Ory</i> in Italia	449
Gloria Staffieri La 'tragedia del popolo': <i>Marino Faliero</i> sulle scene italiane tra censure e sussulti rivoluzionari	467
Roberta Montemorra Marvin Coming to Terms with Jenny Lind in Victorian Britain	495
Anna Tedesco La critica musicale italiana davanti a <i>L'Orfeo</i> : 1909-1935	513
Michele Girardi Puccini e Strauss: «Musica tedesca in Italia, musica italiana in Germania – dove sono i confini?!»	535

TRA RAGIONE E PAZZIA

VERDI

Candida Billie Mantica Verso l'edizione critica di <i>Macbeth</i> (1865) in lingua francese: traduzione, autorialità collettiva e riavvicinamento al modello	557
Franco Piperno Duetto d'amore? Su Boito-Verdi, <i>Otello</i> , atto 1, scena 3	599
Anselm Gerhard <i>Falstaff</i> prima di <i>Falstaff</i> : Giuseppe Verdi e l'opera «elegante e graziosa» di Otto Nicolai	617
<i>Indice dei nomi e delle opere</i>	633

MICHELE GIRARDI

PUCCINI E STRAUSS:  
«MUSICA TEDESCA IN ITALIA, MUSICA ITALIANA  
IN GERMANIA – DOVE SONO I CONFINI?!»\*

Negli ultimi anni, da quando *La rondine* è finalmente entrata nei repertori, è emerso con chiarezza il carattere di confessione d'autore che contribuisce a fare di questo titolo, capolavoro nello stile tardo di Puccini (1917), un'opera metateatrale.<sup>1</sup> Il poeta Prunier, animatore del salotto parigino di Magda de Civry, sciorigina un elenco di personaggi femminili desiderabili alla padrona di casa e alle sue frivole amiche, perché, a suo avviso, «la donna che conquista / dev'essere raffinata, / elegante, perversa ...»: la galleria di nomi noti va da «Galatea, Berenice, Francesca» fino a

Es. 1. *La rondine*. partitura, atto primo, 10 bb. dopo la cifra 35<sup>2</sup>.

The image shows a musical score for two parts: Prunier (voice) and Corno inglese (English Horn) / Fagotto (Bassoon). The music is in 3/4 time and F# minor. The Prunier part has the lyrics "Sa - lo - mè!". The Corno inglese part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a slur over the first two measures. The Fagotto part also starts with a piano (*p*) dynamic and has a similar melodic line. The score is written on two staves.

L'arpeggio in Fa $\sharp$  minore, citazione palese che chiude l'elenco, non ha carattere univocamente ironico nei confronti di Richard Strauss, rivale dell'italiano sui palcoscenici europei, come farebbe supporre la figura caricaturale di Prunier, uno snob alla

\* Sono grato a Gabriella Biagi Ravenni, Arthur Groos e Jesse Rosenberg, per l'aiuto prestatomi nella stesura di questo saggio. La citazione del titolo viene da LEONHARD ADELDT, *Un giudizio di Puccini sul teatro musicale tedesco contemporaneo* (ed. orig. *Bei Puccini*, «Neue Freie Press», 2 settembre 1921, pp. 1-2), «La Fenice prima dell'opera», I, 2009, pp. 45-48: 48.

<sup>1</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI, «*La rondine*», o *del disincanto*, in MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 2000<sup>2</sup>, pp. 340-356.

<sup>2</sup> L'esempio è tratto da GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, Sonzogno, Milano 1917, new edition 1945 (Casa musicale Sonzogno Pl. no. 2022; Universal Edition 9653 E).

D'Annunzio (che, a caccia di denaro e prestigio nella vita reale, aveva offerto invano i suoi servizi, quale poeta-librettista, sia a Puccini sia a Strauss).<sup>3</sup> Il tema di Salome richiamato nella *Rondine*, il secondo dei due legati alla principessa, caratterizza il desiderio crescente della donna per Giovanni Battista, che la respinge violentemente.<sup>4</sup> Puccini fu molto attento a citarlo nella forma con la cellula generatrice in minore, piuttosto chiaramente legata all'interesse erotico della protagonista per Jochanaan, dal primo incontro fino all'ossessiva, macabra conclusione in Do minore.<sup>5</sup> Egli volle pure rendere omaggio alla sua opera prediletta tra quelle di Strauss, alludendo alla passione consumata nel raccapricciante finale, quando in una gelida situazione bitonale il secondo tema richiamato dai legni in Mi minore incornicia il primo – la frase declamata da Salome, in Do $\sharp$  minore, che tenendo fra le mani il capo del profeta ha baciato la sua bocca:

Es. 2. *Salome*. 4 bb. dopo 355.

Salome

Ah Ich ha-be deinen Mund geküsst, Jo-cha - na-an.

Ottavino, Oboe

*f* *p*

<sup>3</sup> «D'Annunzio di recente mi ha fatto sapere tramite Sonzogno che volentieri scriverebbe qualcosa per me e mi ha chiesto che genere di soggetto avrei preferito. [...] Su di lui non nutro molte speranze, ma voglio battere tutte le vie possibili»; lettera di Strauss a Hofmannsthal, 15 maggio 1911, in HUGO VON HOFMANNSTHAL - RICHARD STRAUSS, *Epistolario* (ed. orig. *Briefwechsel*, hrsg. von Willi Schuh, Atlantis, Zürich - Freiburg 1952<sup>1</sup>, 1978<sup>2</sup>), a cura di Franco Serpa, Adelphi, Milano 1993, p. 123. Sul rapporto tra Puccini e d'Annunzio cfr. GIRARDI, *Giacomo Puccini*, pp. 203-204, 259-260, 274-277, 330-331 e *passim*; sul rapporto fra il vate d'Italia e Strauss cfr. JOHANNES STREICHER, *Intorno a Gabriele d'Annunzio e Richard Strauss*, in *D'Annunzio musicista immaginifico*, atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 14-16 luglio 2005), a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi e Cesare Orselli, Olshki, Firenze 2008 (Chigiana, 47), pp. 107-124.

<sup>4</sup> Il tema caratterizza l'aspetto erotico, dunque, più che la sua natura enigmatica (prevalente invece per CRAIG AYREY, *Salome's Final Monologue*, in *Richard Strauss: Salome*, ed. by Derrick Puffett, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 109-130).

<sup>5</sup> Per la prima volta la sequenza compare con la terza maggiore nella cellula generatrice (cfr. RICHARD STRAUSS, *Salome*, Fürstner, Berlin 1905, una prima di 76), quando la protagonista fissa gli occhi del profeta, e la segue mentre passa cupidamente in rassegna il corpo dell'uomo. Segue un lungo scorcio in cui si alternano modo maggiore e minore, che si afferma con forza appena dopo il suicidio di Narraboth («JOCHANAN Sei verflucht. / SALOME Laß mich deinen Mund küssen, Jochanaan!», 4 prima di 138).

Còlto nel *ludus* metateatrale, il gesto di Puccini può essere interpretato come un congedo consapevole dal tema che gli aveva garantito il successo universale, l'amore inteso come colpa espiata con la morte delle sue eroine, una svolta qui annunciata verso una nuova stagione creativa; allo stesso modo il compositore tedesco aveva girato pagina dopo *Elektra* (1909), sia in materia di soggetti sia nel loro trattamento, specie sotto il profilo del linguaggio, sin qui trasgressivo (da padre 'nobile' dell'E-spressionismo), ma divenuto ben più tradizionale nel *Rosenkavalier* (1911).

### 1. *Osmosi*

Il nome di Strauss, affacciatosi prepotentemente sulle ribalte mondiali il 9 dicembre 1905 a Dresda con *Salome*, compare molto spesso nei carteggi pucciniani. Le numerose punzecchiature che gli rivolge il compositore italiano sono comprensibili almeno quanto quelle del suo interlocutore ideale, visto che la loro rivalità sui palcoscenici mondiali fu di gran lunga la manifestazione della vitalità del teatro dell'uno e dell'altro. Ma la musica orchestrale del bavarese era entrata ben prima nell'agenda di Puccini che, dopo aver ascoltato Strauss dirigere *Don Quichotte e Ein Heldenleben* a Bruxelles nell'ottobre 1900, inviò all'autore due righe di complimenti in francese, dichiarandosi «charmé et rempli d'admiration»,<sup>6</sup> un interesse che mantenne intatto, e prevalente fino alla fine:

Riccardo Strauss lo interessava meno [di Debussy ndr]: poco nel campo teatrale più in quello sinfonico. *Till Eulenspiegel* e *Don Giovanni* gli piacevano sotto aspetti differenti e considerava *Morte e trasfigurazione* il poema più ispirato del compositore tedesco, quello in cui era riuscito a far dire all'orchestra una parola superba.<sup>7</sup>

Per Puccini il Novecento era iniziato nel segno di *Tosca*, in cui esplose sulle scene liriche il primo personaggio importante palesemente contaminato da una perversione sadica, che motiva intonando «Ha più forte sapore la conquista violenta che il mellifluo consenso». La patologia esibita dal barone Scarpia non viene assorbita

<sup>6</sup> Puccini a Strauss, 21 ottobre 1900, in *Giacomo Puccini. Epistolario. II. 1897-1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Olschki, Firenze 2018 (Edizione Nazionale delle opere di Giacomo Puccini - Epistolario), n. 672, p. 485.

<sup>7</sup> GUIDO MAROTTI - FERRUCCIO PAGNI, *Giacomo Puccini intimo nei ricordi di due amici*, Vallecchi, Firenze 1926, rist. 1942, pp. 163-164. Marotti raccolse le opinioni di Puccini sul mondo musicale contemporaneo, ma le sue testimonianze vanno prese con le pinze, perché il giornalista sovrastimava le sue capacità critiche, soffrendo di protagonismo.

nella categoria della ‘pazzia’ operistica, in cui può rientrare persino Hermann della *Pikovaja Dama*, ma lo rende un mostro che infetta l’azione e contagia rapidamente il teatro europeo, invogliando altri compositori a trattare la realtà delle psicosi, anche in accezione clinica, spinte fino all’ossessione, a cominciare da Janaček con la *Kostelnička* di *Jenůfa* (1904), seguitando con la Frau di *Erwartung*, Elektra nell’opera omonima (1909) eccetera. Se il *monstrum* Salome condiziona l’opera a partire dalle tre battute iniziali, che espongono con un guizzo perentorio la prima delle sue idee tematiche, anche Puccini impiega tre battute e altrettanti accordi sui bassi di una scala per toni interi per proiettare il male su tutta la vicenda, e ambedue i compositori fanno sensibilmente percepire il rituale intervallo di tritono, diretto nel primo caso, mediato nel secondo.

Semplici sintonie? «I successi sono fatti dal pubblico, non dalla critica», scrisse Hofmannsthal (1911),<sup>8</sup> ed è motto condiviso da entrambi i compositori, che credevano nel mercato operistico al di là di qualsiasi confine, puntando a dominarlo. Puccini, affermatissimo sulle scene mondiali, non poté che provare interesse e affinità per *Salome*. La vide alla prima austriaca di Graz, il 16 maggio 1906, dove si recò spinto dalla sua naturale curiosità, assieme alla fama che precedeva il nuovo lavoro. «Der italienische Componist Puccini war eigens auch aus Pest gekommen», scrisse con una punta di legittimo orgoglio Strauss alla moglie Pauline, il quale si vantò di questa presenza subito dopo aver menzionato quella di Mahler.<sup>9</sup> Il giorno successivo Strauss apparve per la prima volta in una lettera di Puccini, giunto a Vienna, al musicista ungherese Ervin Lendvai:

la *Salomé* è la cosa più straordinaria cacofonica terribilmente. Ci sono delle sensazioni musicali bellissime, ma finisce a stancare molto. È uno spettacolo di grande interesse.<sup>10</sup>

Queste parole testimoniano attenzione per la partitura e convinzione per la sua tenuta scenica, al di là del gusto per la battuta di spirito. Anch’ella a Graz per la *première* austriaca come spettatrice, Gemma Bellincioni Stagno, quando Strauss le

<sup>8</sup> Hofmannsthal a Strauss, 23 luglio 1911, in HOFMANNSTHAL - STRAUSS, *Epistolario*, pp. 145-148: 148.

<sup>9</sup> Strauss alla moglie, 17 maggio 1906, in *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, hrsg. von Franz Grasberger, in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss, Hans Schneider, Tutzing 1967, p. 169.

<sup>10</sup> Puccini a Ervin Lendvai, 17 maggio 1906, in GIORGIO MAGRI, *L’uomo Puccini*, Mursia, Milano 1992, p. 267.

chiese di interpretare la parte della protagonista in *Salome* «risposi che non solo lo desideravo ma che lo *volevo assolutamente*», come narrò nelle sue memorie.<sup>11</sup> Prima Santuzza in *Cavalleria rusticana* (1890), nonché Fedora insieme a Caruso (1898), la Bellincioni, oramai verso la fine della carriera (si ritirò nel 1911), si rese tramite importante per la penetrazione del teatro di Strauss in Italia. Fu Salome alla prima italiana al Teatro Regio di Torino sotto la bacchetta dell'autore (22 dicembre 1906), «ammirabile, come cantante, come attrice e come danzatrice»<sup>12</sup> (interpretò personalmente la danza dei sette veli). Negli stessi giorni Arturo Toscanini dirigeva l'opera alla Scala di Milano ottenendo un enorme riscontro di pubblico, con Salomea Krusceninski (26 dicembre) – «perfetta, soprattutto dal punto di vista vocale», secondo Strauss –, che era stata la protagonista di *Madama Butterfly* nella ripresa del maggio 1904 a Brescia, e avrebbe sostenuto la parte della protagonista anche nella prima italiana di *Elektra* a Milano il 6 aprile 1909, appena tre mesi dopo la *première*, dove fu «un'Elettra di prim'ordine sotto ogni riguardo», a detta dello stesso Strauss.<sup>13</sup>

Ebbe inizio fin da allora una vera e propria osmosi fra cantanti pucciniane che ebbero poi a primeggiare nel teatro di Strauss e viceversa, ovviamente nelle rispettive lingue (o in italiano). Emmy Destinn, tra le prime interpreti di *Salome* (a Berlino e Parigi, 1906-1907), ma anche di *Butterfly* (Londra, 1905) fu poi Minnie al debutto della *Fanciulla del West* (New York, 1910), mentre Claudia Muzio venne anch'essa apprezzata da Strauss come Marescialla («nobile e attraente in sommo grado»)<sup>14</sup> a Rio de Janeiro nel 1920. Hariclea Darclée, protagonista della *première* romana di *Tosca* (1900), cantò al Teatro Costanzi anche nella prima romana del *Cavaliere della rosa*, come Marescialla (1911). Acclamata a Vienna come Minnie (1913), *Tosca* (1914), Giorgetta (1920) e *Manon* (1922), Maria Jeritza s'impose nei cast delle prime assolute di *Ariadne auf Naxos* (1912 e 1916) e della *Frau ohne Schatten* (1919); qui impersonò l'Imperatrice, ruolo che precorre Turandot, suo cavallo di battaglia a

<sup>11</sup> Cfr. GEMMA BELLINCIONI STAGNO, *Io e il palcoscenico*, Società anonima editoriale R. Quintieri, Milano 1920, pp. 132-137.

<sup>12</sup> *La Salomè a Torino*, «Corriere della sera», 23 dicembre 1906, p. 4.

<sup>13</sup> Strauss a Hofmannsthal, 21 aprile 1909, in HOFMANNSTHAL - STRAUSS, *Epistolario*, p. 58. L'ucraina Solomija Amvrosiivna Krušel'nyč'ka, in arte Salomea Krusceninski, era allora tra le maggiori interpreti di Verdi e Wagner, e del repertorio *fin de siècle* europeo. Prima di essere l'Elettra italiana di Strauss, fu Clitennestra nella *Cassandra* di Vittorio Gnechi a Bologna (1905), diretta da Toscanini, oltre a *Salome* alla Scala (26 dicembre 1906).

<sup>14</sup> Strauss a Hofmannsthal, 5 ottobre 1920, in HOFMANNSTHAL - STRAUSS, *Epistolario*, pp. 482-485: 483.

cominciare dal debutto americano del capolavoro incompiuto di Puccini nel 1926.<sup>15</sup> Dal canto suo Mary Garden, protagonista alle *premières* di *Louise*, sia pure sostituendo la prima interprete nel corso della recita (1900) e *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1902) oltre che specialista rinomata del teatro francese contemporaneo e di Massenet in particolare, fu l'ambasciatrice negli Stati Uniti di *Salomé* in lingua francese producendosi pure nella danza dei sette veli, ma contribuì alla diffusione di molti titoli pucciniani nei primi due decenni del secolo, come *Manon Lescaut*, *La bohème* e *Tosca*. Ricordiamo, infine, la grandissima Lotte Lehmann, che interpretò tutti i ruoli femminili nel *Rosenkavalier*, fu il compositore nella seconda versione dell'*Ariadne* (1916), la Tintora alla *première* della *Frau ohne Schatten*, poi Christine in *Intermezzo* (1924), e negli anni Venti una stupenda Suor Angelica (che cantò alla prima austriaca del *Trittico* nel 1920), ma anche Mimì, Tosca e Cio-Cio-San non senza eccellere anche in *Manon* a Vienna nel 1920 e nel 1923 («non ho mai sentito da Manon un 4° atto simile», fu il commento entusiastico di Puccini).<sup>16</sup> Lehmann cantò inoltre Turandot alla prima viennese del 1926 con Franz Schalk, e più volte con Bruno Walter a Berlino negli anni successivi.<sup>17</sup>

Quanto ai direttori, Strauss, come Mahler, fu sempre estremamente refrattario alla musica di Puccini – anche in tarda età: ad esempio, precisando a Clemens Krauss, che «als Dirigent müssen Sie notgedrungen Erscheinungen wie den guten Puccini (ich konnte noch nie eine seiner Opern bis zu Ende aushalten)»<sup>18</sup> –, e anche quando rilasciò interviste estemporanee, lasciò brillare fiammelle ironiche, dietro a un elogio di facciata – «al Teatro d'Opera [di Vienna] si rappresentano di continuo *Bobème*, *Tosca*, *Butterfly*, *Fanciulla del West* e anche le tre opere in un atto, tra cui

<sup>15</sup> Per molti anni la Jeritza cantò quasi in esclusiva la parte di Oktavian nel *Rosenkavalier* al Metropolitan Opera House di New York, un ruolo che aveva debuttato in America nel 1922.

<sup>16</sup> Puccini a Riccardo Schnabl, 22 dicembre 1923, in GIACOMO PUCCINI, *Lettere a Riccardo Schnabl*, a cura di Simonetta Puccini, Emme Edizioni, Milano 1981, n. 126, p. 231.

<sup>17</sup> Anche la Lehmann emigrerà a New York dopo l'*Anschluß*, dove si confermò interprete strausiana di riferimento, dopo il precedente debutto al Metropolitan del 1935 (Marschallin nel *Rosenkavalier*). Fra le interpreti pucciniane dei due autori vanno ricordate ancora almeno Carmen Melis, Marescialla nel *Cavaliere della rosa* a Roma nel 1921 con Gilda Dalla Rizza come Ottaviano.

<sup>18</sup> Strauss a Clemens Krauss, 24 gennaio 1940, in RICHARD STRAUSS - CLEMENS KRAUSS, *Briefwechsel*, hrsg. von Günther Brosche, Schneider, Tutzing 1997, pp. 299-301: 300; l'anno prima, sempre rivolgendosi al medesimo interlocutore il 14 settembre 1939, non era stato più tenero: «Nichts für ungut! Lassen Sie mir meine Schrullen! Ohne diese wäre ich vielleicht nichts als ein etwas weniger melodiebegabter Puccini!», in STRAUSS - KRAUSS, *Briefwechsel*, pp. 240-241: 241.

quel *Gianni Schicchi* che forma la mia delizia». <sup>19</sup> Non così maldisposto era invece Franz Schalk, che affiancò il musicista bavarese alla guida dell'Opera di Vienna dal 1918 al 1929 – *Il trittico*, *Madama Butterfly* e *Tosca* (1920), *Manon Lescaut* (1923), *Turandot* (1926) <sup>20</sup> – mentre in Italia, dette interpretazioni di riferimento in quegli anni Tullio Serafin nella prima scaligera del *Rosenkavalier* (1911; «eccellente», sempre secondo Strauss, quando lo ascoltò nel 1920). <sup>21</sup> Un altro grande pucciniano, come Gino Marinuzzi (diresse fra l'altro la prima assoluta della *Rondine* a Monte Carlo nel 1917 e quella europea del *Trittico* al Teatro Costanzi nel 1919) fu tra i promotori del teatro di Strauss in Italia e all'estero – *Il cavaliere della rosa* (Trieste, 1922) che aveva già diretto al Colòn di Buenos Aires nel 1915; più tardi condusse in porto le prime italiane alla Scala della *Donna silenziosa* (*Die Schweigsame Frau*, 1936) e *Dafne* (1942), molto apprezzato dall'autore, e della *Donna senz'ombra* al Costanzi (Roma, 1938).

Prima di tutti gli altri italiani, Toscanini aveva diretto *Salome*, unica sua esperienza col teatro di Strauss, con risultati che a detta dei critici furono straordinari, e andarono bene al di là delle aspre polemiche che si erano susseguite nelle pagine dei giornali, sulla priorità della prima italiana dell'opera, contesa fra Milano e Torino:

L'ingegno, il gusto, la scienza musicale, la diligenza e l'entusiasmo artistico di Arturo Toscanini [...] non sono mai usciti dal cimento con più gloriosa vittoria. La sicurezza, la precisione, il colore, l'accento dell'orchestra in questa *Salome*, irta di difficoltà tecniche [...] sono tali da sorprendere anche il valore dei nostri strumentisti e di chi li guida [...]. È una orchestra che canta e fraseggia [...] la intricatissima polifonia non è mai oscura, imprecisa, ma agile, leggera, palese, sì che nessun effetto vi manca, e nessun colore. <sup>22</sup>

<sup>19</sup> ALBERTO GASCO, *Riccardo Strauss a Roma. Un colloquio con il Maestro*, «La Tribuna», 25 aprile 1923.

<sup>20</sup> Schalk morì nel 1931: Puccini aveva ben percepito che fra lui e Strauss regnava una certa rivalità («Quanto mi dici del dualismo dei due chefs [Schalk e Strauss] io l'avevo capito da tempo», Puccini a Schnabl, 4 ottobre 1922, in PUCCINI, *Lettere a Riccardo Schnabl*, pp. 192-193: 193). Prima di lui Felix Weingartner aveva diretto *Tosca* all'Opera di corte a Vienna (1910), e il suo predecessore Mahler, in qualità di *Generalmusikdirektor*, aveva messo in programma *La bohème* (1903) e *Madama Butterfly* (1907), affidandole a Francesco Spetrino, direttore per l'Opera italiana.

<sup>21</sup> Strauss a Hofmannsthal, 5 ottobre 1920, in HOFMANNSTHAL - STRAUSS, *Epistolario*, p. 483. Fra gli esempi di direttori italiani di allora, votati alle opere di Strauss e Puccini, si considerino almeno Edoardo Vitale, Vincenzo Bellezza e, più discosto e in ogni caso meno brillante, Leopoldo Mugnone.

<sup>22</sup> GIOVANNI POZZA, *La seconda rappresentazione di Salomè*, «Corriere della sera», 30 dicembre 1906, p. 4.

E si pensi che Mahler, nonostante l'interesse dichiarato per la musica e l'universo drammatico di Strauss, non dicesse mai *Salome*.<sup>23</sup> Toscanini, in seguito, provò disgusto perché Strauss anteponeva sfacciatamente l'interesse commerciale a quello artistico, e nel prosieguo della sua carriera mantenne in repertorio solo alcuni poemi sinfonici di Strauss, disinteressandosi totalmente del suo teatro.<sup>24</sup>

Gli scambi in materia di regia lirica – un mestiere, quello del regista nel senso moderno del termine, che andò definendosi nel *fin de siècle* specialmente in Francia e nei paesi di lingua tedesca – sono privi di una reale importanza per quanto riguarda l'Italia, scarsamente coinvolta in quest'arte fino a ben oltre la morte di Puccini. Al contrario scenografi e registi di vaglia in area austroungarica, germanica e austriaca, s'impegnarono per il teatro di Puccini, favoriti dall'immaginazione visiva assai sviluppata del compositore, in grado di offrire molte occasioni spettacolari, dalla gran scena di massa dinamica, come il finale del terzo atto di *Manon Lescaut* o lo scorcio iniziale dell'atto conclusivo nella *Fanciulla del West* – ma anche in stile *tableau*, come il secondo atto di *Turandot* –, alle scene drammatiche di alto spessore, anche dal punto di vista psicologico, come il secondo atto di *Tosca*, la partita a poker della *Fanciulla*, o l'episodio del parlatorio in *Suor Angelica*. Fra i registi di frontiera, dediti a entrambi i compositori, si considerino *in primis* Alfred Roller, scenografo e *régisseur* con Mahler (e oltre) all'Opera di corte a Vienna – *Madama Butterfly* (1907), *Manon Lescaut* (1923) –, ma soprattutto Wilhelm von Wymétal, che frequentò più di chiunque altro il repertorio condiviso fra Puccini e Strauss, a Vienna con Weingartner per *Tosca* (1910), seguite da *La bohème* (1919), *Il tritico* e *Madama Butterfly* (1920) nell'era Schalk, ma anche con le *premières* di *Elektra* (1909), *Rosenkavalier* (1911), della seconda versione di *Ariadne*

---

<sup>23</sup> Mahler condusse una battaglia vera e propria con le autorità austriache di allora per poter allestire *Salome* all'Opera di corte a Vienna, ma non ebbe successo; cfr. HENRY-LOUIS DE LA GRANGE, *Gustav Mahler*, vol. 3, *Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*, Oxford University Press, Oxford 1995, pp. 247-254; negli anni della sovrintendenza viennese, Mahler diresse solo *Feuersnot*, a partire dal 1902. Dal canto suo Strauss non ebbe particolare riguardo per il collega, che per lui non era un compositore, ma solamente un grande direttore d'orchestra, com'ebbe a confidare a Fritz Busch («Sö, Busch, der Mahler, dös is überhaupt gar ka Komponist. Dös is bloss a ganz grosser Dirigent. (You know, Busch, Mahler isn't a composer at all. He's merely a very great conductor)», DE LA GRANGE, *Gustav Mahler*, pp. 247-248).

<sup>24</sup> Il direttore ne ebbe la prova proprio in occasione della prima italiana di *Salome*: l'interesse venale di Strauss per il *cachet*, irritò profondamente Toscanini, che metteva l'arte al posto d'onore; cfr. HARVEY SACHS, *Toscanini. La coscienza della musica* (ed. orig. *Toscanini. Musician of Conscience*, Liveright, New York 2017), Il Saggiatore, Milano 2018, pp. 246-252.

*auf Naxos* 1916, e di importanti riprese di *Salome* con Schalk e la Jeritza (1918) e di *Feuersnot* (1922).<sup>25</sup>

## 2. Rivalità?

Se gli interpreti furono un punto di contatto dovuto in parte al sistema produttivo, dal 1906 *Salome* divenne per Puccini un punto di riferimento, sia nel compiere le proprie scelte, sia nel valutare la produzione successiva del collega, che gli piacerà – se non altro a parole – sempre di meno. Nel novembre del 1906 s'interessò alla *Florentine Tragedy* di Wilde perché «sarebbe un contraltare a *Salomé*, ma più umano, più vero», come scrisse a Ricordi.<sup>26</sup> E l'anno successivo si occupò della *Femme et le Pantin* di Pierre Louÿs, cioè lo scrittore ad alto potenziale erotico a cui Wilde aveva dedicato la sua *Salomé*, ma abbandonò ben presto il progetto assicurando l'editore sulle cause:

Non fu la paura (via questa parola) delle *pruderies* dei pubblici anglosassoni d'Europa e d'America: non fu l'esempio di *Salomé* a New York.<sup>27</sup>

Probabilmente Puccini, che aveva attraversato l'Atlantico per seguire la *tournee* nordamericana di *Madama Butterfly*, ed era arrivato da qualche giorno nella Grande Mela, si trovava nella sala del Metropolitan Opera House il 22 gennaio 1907 per l'unica recita di *Salome*, che venne ritirata, anche a seguito delle vibranti proteste del pub-

---

<sup>25</sup> Wymétal si trasferì oltreoceano, e proseguì al Metropolitan Opera House la sua attività (dal 1922 al 1935) continuando ad alternare opere di Strauss e Puccini, fra cui *Der Rosenkavalier* e *Turandot* (era il drammaturgo di fiducia di Maria Jeritza, dominatrice su quelle scene), oltre ad altri titoli più o meno famosi del repertorio.

<sup>26</sup> Puccini a Giulio Ricordi, 14 novembre 1906, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958, n. 492, p. 332. La figura dell'inquietante principessa si profilò nuovamente quando il compositore (in una lettera a Illica del 14 novembre 1908, in *Carteggi pucciniani*, n. 496, p. 335) paragonò l'atteggiamento della moglie – che nel finale della *Florentine Tragedy* sdegna il cadavere dell'amante, ucciso dal marito in duello – a quello di Salome, che ignora il cadavere di Narraboth suicidatosi per amor suo.

<sup>27</sup> Puccini a Giulio Ricordi, 11 aprile 1907, in *Carteggi pucciniani*, n. 504, p. 343. Il problema che ossessionò Puccini (la doppia personalità dell'infuocata protagonista e la sua verginità) non venne colto da Zandonai nella sua *Conchita* (1914), scialbo adattamento del romanzo caldeggiato da Tito, che aveva sostituito il padre Giulio alla testa di Ricordi. Il nucleo della vicenda venne invece evidenziato da Luis Buñuel, nel suo ultimo capolavoro cinematografico *Cet obscur objet du désir* (1977), che resta a tutt'oggi la migliore riduzione del romanzo.

blico, perché «is a detailed and explicit exposition of the most horrible, disgusting, revolting, and unmentionable features of degeneracy»: *pruderies*, appunto, espressione di una società moralista e bigotta.<sup>28</sup> Peraltro, in un'intervista di poco precedente, si era sbilanciato nettamente a favore del compositore 'blasfemo': «Richard Strauss's *Salome* is the greatest of modern operas "I find it admirable in every respect"».<sup>29</sup>

Appena sette anni dopo, peraltro, un critico americano pubblicò un'altisonante 'riabilitazione' del compositore tedesco sulle pagine di una rivista importante di New York, stroncando al contempo il popolare Puccini con maniere becere che ricordano da vicino il pretestuoso *pamphlet* di Fausto Torrefranca *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, apparso appena due anni prima. L'articolo inanella una serie di luoghi comuni triti e ritriti, contrapponendo la profondità del tedesco all'italiano fatuo, che molti americani avevano ingiustamente elevato sugli altari, a torto cogliendo in lui l'erede di Wagner.<sup>30</sup> Il confronto, agli occhi del giornalista, risulta decisamente impari, e anche qui i toni risultano decisamente sproporzionati all'oggetto del contendere:

Strauss is Nietzsche's "Übermensch". He requires a most elaborate medium for the transmission of his most elaborate thoughts, a polyphonic web, difficult of penetration. Every thinking composer has found counterpoint essential, Bach, Beethoven, Brahms, Wagner – all great thinkers and great contrapuntists. Puccini has need of no such instrument. His thoughts are shallow, a single line of melody is more than ample for his needs. He is noted for his "stylish" melody.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> «*Salome*» condemned, lettera al «New York Times» firmata «Imparoancora», e ivi pubblicata il 21 gennaio 1907.

<sup>29</sup> «The New York Times», 20 gennaio 1907. Puccini stava cercando un libretto d'opera in America, e di lì a poco si sarebbe imbattuto nella *Girl of the Golden West*, di David Belasco.

<sup>30</sup> Un pregiudizio simile, del resto, alberga, sia pure in maniera meno ingombrante, anche nel padre degli studi pucciniani in era moderna, MOSCO CARNER, fin dalla prefazione del suo *Puccini: A Critical Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1958: «Puccini, it would appear, possessed all the prerequisites for a supreme musical dramatist – why was it not given to him to achieve this stature?» (p. IX). Si pensi, per fare solo un altro esempio, all'ingiustificata critica rivolta al finale del primo atto di *Tosca*, dove «the simultaneous musical characterization of a religious atmosphere and of Scarpia passing through his various states of mind would have required the genius of a Wagner or Verdi, and this was beyond Puccini's power» (p. 347).

<sup>31</sup> Cfr. P. J. HAMBURG, *Strauss versus Puccini*, «Opera Magazine. Devoted to the Higher Forms of Musical Art», I/10-11, 1914, pp. 8-11. Sulla polemica innestata da Torrefranca cfr. ALEXANDRA WILSON, *Torrefranca vs. Puccini: Embodying a Decadent Italy*, «Cambridge Opera Journal», XIII/1, 2001, pp. 29-53. Sul rapporto fra Strauss e l'Italia si veda l'indagine dettagliata di LUIGI BOCCIA, *La ricezione italiana della produzione operistica di Richard Strauss dal 1906 al 1942*, tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Pavia, a.a. 2003-2004; e il recente *Richard Strauss e l'Italia / Richard Strauss*

Oramai il mondo musicale tedesco aveva prodotto un operista in grado di primeggiare, ed era naturale che Puccini avvertisse la rivalità, anche se il suo primato internazionale non venne mai insidiato da vicino. Ragion per cui l'ostilità che trapela in queste poche righe indirizzate a Giulio Ricordi da Napoli il 2 febbraio 1908 somiglia all'antipatia che Mahler ebbe più volte a dimostrargli, perché non motivata con argomenti seri:

Ieri capitai colla *première* di *Salomé* diretta da Strauss e cantata (?) dalla Bellincioni la quale danza a meraviglia. Fu un successo... Ma quanti ne saranno convinti? L'esecuzione orchestrale fu una specie d'insalata russa mal condita. Ma c'era l'autore – e tutti, dicono, fu perfetto. [...] Strauss, alle prove, nell'incitare l'orchestra ad un'esecuzione rude e violenta disse «Miei signori, qui non si tratta di musica! Questo deve essere un giardino zoologico. Forte e soffiare negli strumenti!». Storico!<sup>32</sup>

Fortunatamente Puccini non si limitò all'astio, anche se formulò sovente giudizi critici sul tedesco; finché visse, però, seguì con estrema attenzione Strauss – e qualche effetto immediato sulla sua tavolozza armonica, e sul timbro orchestrale, lo si può udire nella *Fanciulla*, con l'orchestra potenziata ad alternare fragori a istanti di ricercatezza timbrica cameristica, come nel pianto della protagonista di *Suor Angelica*, dopo che la zia principessa le ha inferto un colpo devastante annunciandole la morte del figlio.<sup>33</sup>

La prima bestia nera fu *Elektra*, che Puccini vide al debutto scaligero del 1909. Con Sybil Seligman, amica e confidente di quegli anni e fino alla morte, fu lapidario: «*Elettra?* un orrore! Passi per *Salome*, ma *Elettra* è troppo». <sup>34</sup> «Una vera porcheria»

---

*und Italien / Richard Strauss and Italy*, testi e percorso iconografico di / Texte und ikonographische Auswahl von / Texts and iconographic sequence by Giangiorgio Satragini, Allemandi - Teatro Regio, Torino 2018.

<sup>32</sup> GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Mondadori, Milano 1928; rist.: 1982, n. 100, p. 110.

<sup>33</sup> Puccini affida all'orchestra il precipitare dei sentimenti nell'animo della suora, che in poche battute passa dall'ansia terribile allo scioglimento nel pianto: prima appoggiando un frammento nervoso delle viole, che ha il sapore di una crudele cantilena infantile, su un motivo di tre note ripartito tra diverse altezze in un sinistro ambiente esatonale (da 4 prima di 57), un motivo che s'impone subito dopo con larghezza in un ambiente armonico tardo romantico saturo di settime e none su gradi desueti della scala (da 57); cfr. GIACOMO PUCCINI, *Suor Angelica*, partitura, Ricordi, Milano 1918, P.R. 115 (rist. 1980), pp. 208-209.

<sup>34</sup> Puccini a Sybil Seligman, 16 aprile 1909, in VINCENT SELIGMAN, *Puccini among Friends*, MacMillan, London 1938, p. 177.

fu il suo parere, non meno *tranchant*, sulla prima versione di *Ariadne auf Naxos*, vista a Berlino nel 1913.<sup>35</sup> Fu assai drastico verso *Die Frau ohne Schatten*, anche se aveva fatto il diavolo a quattro pur di ascoltarla. Dopo la recita viennese dell'ottobre 1920 scrisse all'amico Schnabl «quanto più penso alla *Donna senz'ombra* mi domando se fa sul serio Strauss».<sup>36</sup> *Frau* e *Ariadne* tornano poi in una lettera dell'ottobre 1922: dopo aver notato che era «un autore di quelli invidiosi», Puccini osservò che se Strauss

avesse seguitato a scrivere opere come aveva incominciato forse l'invidia se ne sarebbe ita – ma colle 2 ultime specie il pandemonio senz'ombra gli hanno aumentato la gelosia perché diffusione extra Vienna e uniti – nada.<sup>37</sup>

Ancora un giudizio affatto lusinghiero, che chiama in causa la venalità del rivale tedesco, ed evoca l'irripetibile qualità di *Salome*, in memoria di un glorioso inizio. In realtà Puccini non fece che ribadire un'opinione indirizzata a Illica nel 1913. Strauss, come Debussy, da tempo sprofondata senza rimedio nella scala esatonale,<sup>38</sup> «trovò un primo soggetto e si affogò in altri credendo che la fama acquistata col primo fosse un'assoluzione bella e buona per i successivi... peccati».<sup>39</sup>

In un'intervista rilasciata nel 1921 a Monaco di Baviera, dov'era di casa perché seguiva con molto interesse gli sviluppi della musica contemporanea tedesca, Puccini si espresse su lavori recenti, fra cui *Josephlegende*, che Strauss aveva scritto nel 1914 per i Ballets russes di Djagilev,

[Puccini] Scuote la testa dubbioso verso la nuova musica tedesca. «La speculazione filosofica non è lo scopo della musica. Certamente, vi si riconosce un debito verso Wagner, che stimo e ammiro. Ma ciò che era lecito e possibile al genio superiore di Wagner, diventa letale per i suoi successori. Non c'è nulla di peggio del secondo atto del *Palestrina* di Pfitzner, vorrei proprio vederlo tagliare per intero! [...]. Nella *Josephlegende* l'allestimento scenico del teatro nazionale è splendido, è magnifica

<sup>35</sup> Puccini a Elvira Puccini, 15 marzo 1913, lettera inedita (nella collezione privata di Peter Ross, che ringrazio).

<sup>36</sup> Puccini a Schnabl, 1 dicembre 1920, in PUCCHINI, *Lettere a Riccardo Schnabl*, p. 104.

<sup>37</sup> Puccini a Schnabl, 4 ottobre 1922, in PUCCHINI, *Lettere a Riccardo Schnabl*, p. 192-193: 193.

<sup>38</sup> «Anche agli occhi del compositore [i suoi procedimenti armonici] finirono col rappresentare un ristretto campo di sperimentazione e, ripeto, so bene quant'egli cercasse, invano, di evadere da questo campo», scrisse Puccini per commemorare Debussy («The Musical Times», luglio 1918; trad. it in EDWARD LOCKSPEISER, *Debussy*, Rusconi, Milano 1983, p. 584).

<sup>39</sup> Puccini a Luigi Illica, 24 gennaio 1913, in *Carteggi pucciniani*, n. 616, pp. 408-409: 408.

questa coordinazione di musica e danza. Però, considerando il talento straordinario di Richard Strauss, la musica è troppo povera, troppo superficiale, troppo facile. E poi: è un disastro che i compositori tedeschi vogliano scriversi da soli i testi sull'esempio di Wagner. In questo modo Pfitzner e Schreker si rovinano da soli».

Il musicista non fu certo tenero neppure con Hofmannsthal, che aveva fornito a Strauss lo scenario del balletto, in collaborazione con Kessler:

Non so se per Richard Strauss sia un bene che nientemeno che Hugo von Hofmannsthal gli scriva i testi, nonostante tutta la mia alta considerazione per il poeta viennese – Hofmannsthal è sempre attraente nell'idea (voglio ricordare soltanto *Die Frau ohne Schatten*), ma come musicista ai suoi barocchismi arabescati preferirei una linea chiara e vigorosa dell'azione.<sup>40</sup>

### 3. Puccini, Strauss e la commistione dei generi

Se si tentasse ora un bilancio basandosi sui dati sin qui esposti, sembrerebbe che dopo *Salome* Puccini non abbia apprezzato nessun'altra opera di Strauss, ma non andò proprio così. Cercherò di dimostrarlo concentrandomi sulla tarda maturità del lucchese, che si confrontò con i lavori del collega tedesco ben al di là delle apparenze. Dagli anni Dieci Strauss aveva voltato pagina, e non era più l'iconoclasta che lo aveva attratto con *Salome*, del resto la questione del progresso linguistico era indifferente per il bavarese, almeno a leggere fra le sue dichiarazioni:

Anni addietro mi trovavo all'avanguardia. Oggi sono quasi alla retroguardia. La cosa mi lascia indifferente. Sono stato sincero in ogni momento della mia vita e non ho mai composto una determinata musica per la gioia di sentirmi qualificare avvenirista o rivoluzionario.<sup>41</sup>

Puccini colse questo percorso, e non rimase indifferente. Una certa sua perplessità su questa evoluzione, ad esempio, potrebbe spiegare il suo silenzio sul *Rosenkavalier*, che vide alla prima scaligera del marzo 1911, rimasta famosa per le contestazioni in sala.<sup>42</sup> Non c'era motivo perché l'opera non lo interessasse, poiché Strauss vi fa

<sup>40</sup> ADELTA, *Un giudizio di Puccini*, pp. 45-48: 46-47.

<sup>41</sup> GASCO, *Riccardo Strauss a Roma*.

<sup>42</sup> Dalla cronaca della serata sembra che il pubblico non abbia gradito i valzer, a cominciare dal secondo atto, mentre non trova riscontro l'ipotesi che la reazione fosse dovuta ai nomi italiani dei due «intriganti», Annina e Valzacchi; cfr. GIOVANNI POZZA, «*Il Cavaliere della rosa*» di R. Strauss alla Scala, «Corriere della sera», 2 marzo 1911, p. 2.

ampio uso del canto di conversazione, che caratterizza buona parte della produzione di Puccini, ed è ambientata in un Settecento di cartapesta intriso di danze, come *Manon Lescaut*. Tornò a vedere il *Rosenkavalier* l'anno successivo a Budapest e nel marzo del 1913 a Berlino; nel dicembre di quell'anno, già alle prese col soggetto che, dopo molte traversie, divenne *La rondine*, Puccini scrisse a Eisner:

io, operetta non la farò mai: opera comica sì: vedi *Rosenkavalier*, ma più divertente e più organica.<sup>43</sup>

Il suo proposito, tuttavia, non riguardava tanto *La rondine*, vale a dire il soggetto che avrebbe finito per musicare sull'onda di un impulso verso la commedia, che pure è un lavoro dominato dal valzer e intriso di sentimentalismo volutamente superficiale, quanto il futuro *Trittico*, e venne realizzato compiutamente nel *Gianni Schicchi*, episodio di tinta comica, sferzante ed estremamente conciso. 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 formalmente più compatto, specie nell'impianto tematico.

Mentre Strauss metteva la propria creatività al riparo da inclinazioni progressiste, Puccini, dopo l'esito contrastato della *Fanciulla*, in cui armonia e orchestra fecero scrivere ai commentatori che batteva la via di Debussy e Strauss, dichiarò a Clausetti nel 1911:

Rinnovarsi o morire? L'armonia d'oggi e l'orchestra non sono le stesse [...] io mi riprometto, se trovo il soggetto, di far sempre meglio nella via che ho preso, sicuro di non rimanere alla retroguardia.<sup>44</sup>

Puccini si era sempre preoccupato dell'allestimento delle proprie opere, ma da *Fanciulla* in poi l'attenzione si mutò quasi in ossessione, e il suo epistolario, in questa materia, somiglia a quello che Strauss intrattenne con Hofmannsthal. Nelle sue lettere a Illica del 1912 discute spesso di *mise en scène*, citando nomi importanti per le tendenze allora di moda in ambito austriaco e tedesco, come quello di Max Reinhardt:

Come vedrai la «mise en scène» ha un'importanza speciale se si tentano nuove vie. Io ho visto alcuni spettacoli di Reinhardt e sono rimasto conquiso dalla semplicità e

<sup>43</sup> Puccini a Angelo Eisner, 14 dicembre 1913, in *Carteggi pucciniani*, n. 638, p. 422.

<sup>44</sup> Puccini a Carlo Clausetti, 9 luglio 1911, in *Carteggi pucciniani*, n. 583, p. 392.

efficacia degli effetti. Con un soggetto anche non nuovissimo (e cosa c'è al mondo di nuovo?) si arriva a farlo sembrare originale coi nuovi mezzi scenici.<sup>45</sup>

E ancora:

Tu non conosci cosa hanno fatto e fanno in Russia e a Londra e in Germania? In mezzo allo sfarzo esagerato e fuori di posto vi è il registro medio del qual deve tenersi conto. Io ammiro qualunque sforzo verso rappresentazioni non solite.<sup>46</sup>

A Max Reinhardt, regista 'ombra' della prima assoluta del *Rosenkavalier* e ispiratore del progetto, si devono i maggiori cambiamenti nell'arte della messa in scena a partire dal primo decennio del Novecento, fra cui l'interesse per il gioco metateatrale, concretizzatosi nella prima versione dell'*Ariadne*, e per il Settecento come antidoto tanto al naturalismo quanto all'esasperazione tardoromantica. La *Gozzi-renaissance*, in particolare, prese quota nel 1911 con la *Turandot*, rielaborata da Volmoeller per conto di Reinhardt, e le musiche di scena di Busoni. Puccini avrebbe citato proprio questo spettacolo quando si decise a mettere in musica il medesimo soggetto. I debiti di Strauss verso Reinhardt sono ulteriormente incrementati da due messe in scena berlinesi d'inizio secolo, *Salome* tradotta da Lachmann e *Elektra* di Hofmannsthal con Gertrud Eysolt quale protagonista, che fecero scattare la molla in lui per musicarle.

Una ragnatela fitta, dunque, collega Strauss e Puccini nel segno dello spettacolo, ma anche per alcuni importanti elementi drammatici e per un trattamento più disincantato dei generi, decisamente improntato alla loro commistione. Sino alla *Fanciulla*, autentica *pièce à sauvetage*, Puccini aveva sviluppato prevalentemente il tragico, sia pure variandone la declinazione con alleggerimenti – il sovrannaturale nelle *Villi*, piuttosto che la commedia dei primi due quadri della *Bohème* e dell'atto primo di *Madama Butterfly* –, ora rifletteva sulla natura dei generi teatrali per accostare in un'unica serata elementi di generi differenti. Trasformò la commissione di un'operetta viennese nella «commedia sentimentale» *La rondine*, poi optò per unire tre generi differenti tramite giustapposizione: il tragico-noir del *Tabarro*, il lirico-patetico di *Suor Angelica* e il buffo di *Gianni Schicchi*. Il passo successivo sarebbe stato quello di fondere elementi di generi diversi in un'unica vicenda, svolta senza digressioni nel rispetto delle unità pseudo-aristoteliche di azione, luogo e tempo, cioè *Turandot*.

<sup>45</sup> Puccini a Illica, 5 ottobre 1912, in *Carteggi pucciniani*, n. 606, p. 404.

<sup>46</sup> Puccini a Illica, 8 ottobre 1912, in *Carteggi pucciniani*, n. 607, pp. 404-405: 404.

Ritengo che Puccini si sia persuaso del suo progetto, consciamente o no, proprio considerando gli sviluppi del teatro di Strauss più che di qualunque altro collega. E che alcune caratteristiche della narrazione scenica, e la qualità estetica di *Ariadne auf Naxos* e *Die Frau ohne Schatten*, figlie di un'unica ispirazione di Hofmannsthal, abbiano specificamente contribuito a formare *Turandot*. Seguendo Gozzi nella versione di Werthes e Schiller mediata da Maffei, Puccini ambientò la vicenda «*in Pekino, al tempo delle favole*», ed è proprio l'atmosfera fiabesca, più che l'ambiente orientale, a stabilire un rapporto coi luoghi della *Frau*, che restano parzialmente indefiniti. Ma i due unici nomi propri che figurano nell'azione, Barak, precettore di Kalaf, e Keikobad, cioè «Re Cheicobad de' Carazani», padre di Adelma, provengono dalla *Turandot* di Gozzi. Hofmannsthal li estrapolò dal loro contesto, forse per dissimulare la suggestione di un'altra fiaba teatrale di Gozzi, *Il corvo*, in cui si possono rintracciare altri elementi rielaborati dal poeta tedesco: il falcone magico e la caccia, oltre alla mutazione progressiva del principe Jennaro di Frattombrosa in statua davanti al fratello, voluta dal mago-padre di Armilla, come accade all'imperatore a fronte della moglie nella *Frau* (atto terzo, scena 3). E l'apparato magico, con tanto di voci degli spiriti, può aver influito su alcune pagine sperimentali dell'atto primo di *Turandot*, come il coro macabro dei fantasmi dei pretendenti decapitati e quello sensuale delle ancelle, che tutelano il sonno della principessa, mentre il suo profumo pervade l'etere.

Se poi si considerano gli elementi strutturali della trama di *Turandot*, lo statuto dei personaggi e la loro vocalità, viene chiamata in causa anche l'*Ariadne*, la cui azione ruota sulla compresenza del genere tragico e di quello buffo incarnato dai tipi della commedia dell'arte. Il circolo ci riporta a Gozzi per il tramite di Reinhardt, e dunque a Ping, Pong e Pang, maschere trasformate in dignitari cinesi dai librettisti di Puccini per volontà del compositore. Nei ruoli principali i legami fra *Ariadne*, l'imperatrice e *Turandot* (con la complicità della Jeritza, interprete ideale per le tre parti) non si limitano all'aspra vocalità, con salti dal registro grave e centrale a quello sovracuto, ma coinvolgono le rispettive peculiarità drammatiche: tre eroine, fiabesche e/o mitologiche, che intrattengono rapporti 'difficili' con l'altro sesso, poiché *Ariadne* è abbandonata da Teseo, l'imperatrice, in bilico fra il mondo degli spiriti e quello umano, non può procreare, come *Turandot* resa frigida da un trauma ancestrale, che nel finale respinge ancora l'amante dichiarandosi «figlia del cielo».

L'inattualità le rende paradossalmente donne moderne, e se l'imperatrice conquista la natura umana mediante il sacrificio e la compassione, *Turandot* si riappropria di sentimenti umani nel confronto col suo infuocato pretendente, prima e dopo la morte di Liù. Inoltre l'imperatore e Calaf, tenori eroici come Bacco, sono in balia

della donna che amano, mentre tracce dell'umanità della Tintora si ritrovano in Liù. Suggestioni vengono anche dal percorso iniziatico: Strauss guarda dichiaratamente alla *Zauberflöte*, specie nel terz'atto della *Frau*, ch'è un condensato di prove, ma sfida suprema è pure quella degli enigmi di Turandot, dove la posta in palio è la vittoria anti-tragica dell'amore. Apparenta nuovamente le tre opere il gran finale, il *Graal* agognato da Puccini ma che solo in apparenza si può ricondurre a vapori wagneriani: la vittoria dell'amore suggella infatti *Ariadne*, quando la protagonista s'apparta con Bacco mentre Zerbinetta chiosa sapida, e in maniera più grandiosa la *Frau* con la felicità delle due coppie, allegoria della virtù coniugale sulla falsariga di una tradizione consacrata dai finali della *Zauberflöte* e di *Fidelio*.

#### 4. Donne senz'ombra

Concluderei brevemente sulla commistione dei generi che caratterizza *Turandot*. Vista la preponderanza dell'elemento eroico legato ai protagonisti e l'enorme importanza assunta dal patetico con la morte di Liù, Puccini dedicò una cura particolare all'integrazione nel dramma dell'elemento buffo. Oltre a scene importanti negli atti primo e terzo, dedicò alle tre maschere un episodio consistente, che collocò prima della scena degli enigmi, ottenendo maggior attenzione per le riflessioni dei personaggi, e una premessa in grado di potenziare l'irruzione del 'Grandioso', cioè la reggia dell'atto secondo. Su questo momento rifletté a lungo prima di morire, e fece osservare ai suoi collaboratori: «Ci vuole una trovata scenica per questo terzetto» (8 ottobre 1924). Schizzò una «balaustrata trapunta di marmi» su cui

far giocare le maschere o sedute o sdraiate o a cavalcioni. Non mi spiego bene, ma so che nell'*Arianna* di Strauss a Vienna s'è fatto colle maschere italiane qualcosa di simile.<sup>47</sup>



<sup>47</sup> Puccini a Giuseppe Adami, 8 ottobre 1924, in PUCCHINI, *Epistolario*, n. 235, p. 194, dove viene riportato anche il disegno. Puccini vide molto probabilmente una recita della seconda versione dell'*Ariadne auf Naxos*, nella produzione con la regia di Wymétal, quando si trovava a Vienna per la prima della *Rondine* e del *Trittico* (dal 2 ottobre al 4 novembre 1920).

Volendo valorizzare il comico, Puccini pensò nuovamente all'*Ariadne*, dunque, riferendosi allo spettacolo in repertorio dal 1916, con la regia di Wilhelm von Wymetal e le scene di Anton Brioschi. Anche Hofmannsthal si era preoccupato del giusto equilibrio fra tragico e comico, scrivendo a Strauss poco prima di andare in scena nell'ottobre 1916:

alla fine i personaggi comici non ottengono giustizia, né nella musica né sulla scena – sono abbandonati a se stessi, e se ne ha un senso d'incompletezza, purtroppo. Nella musica non si può cambiare nulla – si può cambiare invece nella parte scenica: questo però deve metterlo in chiaro Lei, in un colloquio con Wymetal, quale *Suo* (e mio) desiderio preciso: è necessario che insieme a Zerbinetta arrivino i suoi compagni (su per la scala) e che per un momento restino lì illuminati dal riflettore.<sup>48</sup>

Nel nome dell'«inverosimile umanità del fiabesco», perseguita con forza, Puccini, a differenza del collega, fu in grado di amalgamare realmente più generi, e solo la morte gli impedì di risolvere credibilmente lo «sgelamento» della sua principessa.

Puccini non poté sovrintendere alla *première* del suo lavoro, ovviamente, ma questo ricordo preciso, a meno di due mesi dalla morte, è un ulteriore segno del suo rispetto per Strauss, che andava bene al di là delle critiche di cui ci informa l'epistolario. Il suo fu peraltro un atteggiamento ben più generoso, in ogni caso, del caustico e crasso paragone gastronomico che Strauss avanzò in una lettera a Clemens Krauss del 1939, tra la propria musica e quella di Puccini, dopo aver sostenuto che nei soggetti in grado di destare il suo interesse ci deve essere un ingrediente in più:

Dies ist für meine Opern (ich weiß!) in mancher Hinsicht ein Hinderniß (siehe Feuersnot, Intermezzo, Schlagobers, auch Frau ohne Schatten) – aber vielleicht gibt dies gerade meinen Opern die Gewähr für etwas längere Dauer – wenn ich Puccini mit einer delikaten Weißwurst vergleiche, die um 10 Uhr Früh (2 Stunden nach Fabrikation) gegessen werden muß (allerdings bat man um 1 Uhr schon wieder Appetit auf etwas reelleres), während die Salami (kompakter gearbeitet) eben doch ein bißchen länger vorhält.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Hofmannsthal a Strauss, ottobre 1916, in HOFMANNSTHAL - STRAUSS, *Epistolario*, p. 379.

<sup>49</sup> Strauss a Krauss, 14 settembre 1939, in STRAUSS - KRAUSS, *Briefwechsel*, pp. 240-241: 240.

Ma le opere parlano al di là dei loro autori: ad onta dell'obiettiva differenza nel linguaggio armonico e orchestrale, Strauss e Puccini ebbero in comune l'attenzione quasi esclusiva per le protagoniste femminili e lo scaltrito impiego del *Leitmotiv*, ma soprattutto il senso del dramma e l'istinto per il *coup de théâtre* (anche se applicato a soggetti di natura affatto diversa). E in fondo, abitando un mondo cosmopolita insieme a Leoš Janáček, Maurice Ravel, Béla Bartók e Alban Berg, Puccini e Strauss furono tra gli ultimi autori a possedere un autentico istinto per la narrazione in musica, tradotto in una serie di opere che rappresentarono l'estremo atto di fiducia nella tradizione, condotta sino all'esaurimento delle proprie risorse.

## DIVERSE VOCI

1. SUCATO TIZIANA [edizione critica di], *Il Codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, 2003, pp. 224.
2. DA PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus (1563)*, [edizione critica di] Daniele V. Filippi, 2003, pp. 282.
3. MINETTI FILIPPO FRANCESCO [a cura di], *Il «Canzoniere» inedito del Domenicchi 'mantovanizzatosi': British Library, Add 16557*, 2003, pp. 500.
4. BORIO GIANMARIO [a cura di], *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, 2004, pp. 292.
5. PORPORA NICOLA ANTONIO, *Sei duetti latini sulla passione di nostro signore Gesù Cristo. Motetti per Angiola Moro* [edizione critica di] Stefano Aresi, 2004, pp. 236.
6. VIVARELLI CARLA [edizione critica di], *Le composizioni francesi di Filippotto e Antonello da Caserta. Tràdite nel Codice Estense a.M. 5.24*, 2005, pp. 172.
7. GRASSI ANDREA MASSIMO, 'Flaulein Klarinette'. *La genesi e il testo delle opere per clarinetto di Johannes Brahms*, 2006, pp. 258.
8. ATTANASI FRANCESCO MARCO, *La musica nel tarantismo. Le fonti storiche*, 2007, pp. 232.
9. BAREZZANI MARIA TERESA ROSA, DELFINO ANTONIO [a cura di], *Miscellanea marenziana*, 2007, pp. 632.
10. FORNARI GIUSEPPE [a cura di], *Mozart 2006. Quinto seminario di filologia musicale*, 2011, pp. 272.
11. GIULIO CESARE ARDEMANIO, *Musica a più voci (Milano, 1628). Composizioni per un'azione pastorale in onore di San Carlo Borromeo* [a cura di] Marina Toffetti, 2012, pp. 100.
12. BARBIERATO RAFFAELLA, TIBALDI RODOBALDO [a cura di], *Musi-Cremona. Itinerari nella storia della musica di Cremona*, 2013, pp. 720 [con DVD allegato].
13. *Il Primo libro de' madrigali a quattro voci (1533) di Philippe Verdelot nel contesto dell'età della canzone (1520-1530)*. Edizione critica e studio storico-analitico a cura di FRANCESCO SAGGIO, 2014, pp. 450.
14. ROMAGNOLI ANGELA, SABAINO DANIELE, TIBALDI RODOBALDO E ZAPPALÀ PIETRO [a cura di], *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela*, 2 voll. indivisibili, 2018, pp. XXXVIII, 1196.
15. ROVELLI FEDERICA, VELLUTINI CLAUDIO E PANTI CECILIA [a cura di], *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, 2021, pp. XXXIV, 656.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2021

