



Il Novecento secondo  
Puccini  
*La Fanciulla del West*  
di Michele Girardi

## 1. Addio, mia California, addio!... Addio!

*La fanciulla del West* debuttò al Metropolitan Theatre di New York il 10 dicembre 1910, sotto la bacchetta di Arturo Toscanini, da due anni direttore principale di quel teatro dopo essersi congedato dalla Scala facendo ascoltare per la prima volta in Italia *Pelléas et Mélisande* (1908). Puccini aveva invece dato addio al rito delle *premières* scaligere qualche anno prima, dopo aver patito l'unico fiasco della sua vita in occasione di *Madama Butterfly* (1904). Da allora nessuno dei capolavori della maturità avrebbe più visto la luce in patria vivente l'autore.

Puccini se n'era andato anche per ottenere maggiori garanzie sul fronte dell'orchestra, visto che la sua scrittura si era fatta sempre più complessa e necessitava di complessi e di direttori all'altezza, come Toscanini appunto, oppure Beecham al Covent Garden – e se Mahler nutriva ingiustificati pregiudizi nei suoi confronti, Weingartner e Schalk furono paladini del suo teatro a Vienna. Pativa inoltre l'ostilità di una certa parte della critica musicale italiana, che si organizzava per buttargli fango addosso e sostenere ora questo ora quell'altro pretendente al trono del melodramma che egli occupava stabilmente dai primi anni Novanta, senza valutare con onestà e coerenza il suo lavoro.

Per rendersi conto del diverso atteggiamento dei giornalisti stranieri, basta scorrere la recensione di Richard Aldrich alla *Fanciulla*, pubblicata nel «New York Times» all'indomani del debutto:

Nel mettere in musica questo dramma, Puccini ha intrapreso un compito che non molti anni fa sarebbe stato ritenuto impossibile e quasi una contraddizione in termini di ciò che il dramma lirico potrebbe e dovrebbe essere. Ma i compositori italiani, dei quali Puccini sta senza dubbio alla testa, hanno sviluppato una tecnica e un trattamento che può essere applicato a questo dramma e ad altri simili [...] Nell'orchestrazione non vi è l'intendersi di un'ampia trama di sviluppo tematico; la musica [...] deve inseguire l'azione e cercare di tenere il passo col dialogo [...]. Nella musica che [Puccini] ha composto vi è una forte nota personale e nessuno potrebbe accusarla di essere di Debussy [in Italia questo rilievo era invece merce comune]. Eppure c'è da domandarsi se uno che conosceva il compositore soltanto

attraverso *La bohème* lo riconoscerebbe in questa nuova opera, tanto egli è andato lontano in tredici anni.

E paragonarla all'opinione di Primo Levi, direttore dell'«Italice», che udì l'opera alla prima europea nel 1911 (Roma, Teatro Costanzi):

L'esagerazione delle voci e ancor più degli istrumenti, è in troppi punti di questa *Fanciulla* tale e tanta da dar l'impressione che il maestro abbia voluto porre in scena, non già così umili personaggi, in casi che, dopo tutto, non riguardano che essi, ma figure ed eventi d'importanza mondiale, leggendari o storici; e l'orecchio, il pensiero, più che fermarsi a Minnie, a Rance, a Dick e alla sorte loro, ricorre volentieri a qualche catastrofe, a qualche figura da cui sia dipesa la causa del mondo: Alessandro, Giulio Cesare, Napoleone, Waterloo, Cannes, il terremoto di San Francisco, il diluvio universale, tanto, inavvertitamente, sentiva il maestro di dover forzare la nota per produrre quell'effetto che, tenuta la misura, sarebbe mancato.

Cominciò qui l'incomprensione, o se si vuole la sfortuna critica, della partitura *western* di Puccini. Per eccesso di provincialismo, Levi reputa esagerato il volume di voci e orchestra, senza rendersi conto che era un tratto strutturale della partitura e della sua destinazione primaria in uno spazio teatrale molto maggiore del solito. Ma stigmatizzando lo sfarzo musicale riservato a personaggi «umili», il giornalista saputello ci fa comprendere come la critica di allora non intendesse accettare l'idea che la musica rappresentasse la forza delle passioni umane, indipendentemente dallo statuto sociale dei protagonisti.

Ciò preludeva ad un ritorno dell'opera «in costume», dove predominasse l'elemento leggendario e fiabesco. Mascagni fu il primo a prenderne atto, con la leggenda drammatica *Isabeau* su libretto di Illica (Buenos Aires, 2 giugno 1911): l'enfasi riservata alla figlia di un re costretta a cavalcare nuda, stando al ragionamento di Levi, sarebbe del tutto pertinente, tanto quanto la turgida forzatura retorica, in orchestra e nelle voci, che Zandonai riservò alla dannunziana



*Francesca da Rimini* (1914). In realtà questi lavori furono travestimenti di un verismo oramai impotente ed esangue.

*La fanciulla del West* è ben altra cosa: Puccini vi sperimentò forme d'espressione intima dei personaggi che fuoriuscissero dai contorni del verosimile, a convergere sempre più verso poetiche che il teatro europeo dell'epoca già andava realizzando sulle scene. Con l'ampliarsi della distanza fra la condizione sociale dei protagonisti e l'espressione musicale dei loro stati d'animo si produceva un'utile forzatura: di fatto, le istanze tardo-romantiche in materia di sentimento e passione venivano a calarsi in un tessuto realistico tale oramai solo di nome. La descrizione dell'ambiente, così importante nella partitura 'americana' (e per le scene *en plein air* dell'allestimento, concepite come imitazione della natura), s'infittisce in corrispondenza dei punti nodali dell'intreccio – in special modo la partita a poker e la caccia all'uomo – tanto da ingenerare parossistici livelli di tensione. In questi scorci si prefigurano ulteriori contatti, sia pure mediati dalle differenze di culture e tradizioni, col nascente espressionismo. Comuni sono le radici che affondano nel teatro *fin de siècle*, che rivolse un rinnovato interesse all'animo umano come fonte di passioni e perversioni: ciò che poi indusse i musicisti a scegliere soggetti in cui il testo fosse mero veicolo dell'interiorità.

Nella *Fanciulla* Puccini fece solo un primo passo in quella direzione, ma colse molto tempestivamente i fermenti nell'aria. In superficie rimase la fiducia che un rapporto convenzionale fra testo e musica fosse ancora possibile mentre, di fatto, lo scollamento fra la vicenda agita sulla scena (specie nell'atto primo) e la sua veste musicale è il tratto più moderno della partitura. Comprendere questo esito esulava dalle capacità della critica italiana di allora, che di lì a poco, in nome della riconquista dell'autentica tradizione del Belpaese, avrebbe prodotto gli attacchi furenti di molti pennivendoli, fra cui primeggiava lo studioso (sarebbe divenuto il primo cattedratico italiano nel 1941) Fausto Torrefranca, che scrisse contro «l'arte internazionale» di Puccini un libello a dir poco imbarazzante (1912). Degno preludio alle speciose certezze di molti studiosi nel secondo dopoguerra, seguaci dei fraintendimenti adorniani in merito alla modernità del linguaggio e sprezzatori della drammaturgia musicale del compositore toscano.



## 2. Un dramma d'amore e di redenzione

Molti studiosi sostengono la tesi di un Puccini incapace di attuare un reale rinnovamento della propria poetica, negli anni che vanno da *Butterfly* sino alla fine della carriera. Dei loro argomenti vale la pena di tentare una sintesi fulminea: giacché viveva l'amore come colpa, e molla della tragedia da espiare con la morte, Puccini non mai avrebbe potuto attribuirgli quel potere catartico richiesto dalla scena finale di *Turandot*. Questa tesi, però, passa incomprensibilmente sotto silenzio il fatto che una tale soluzione si trovi già attuata nella *Fanciulla del West*, il cui libretto (di Zangarini e Civinini) seppe ben meritare un coro pressoché unanime di stroncature. Falsa la situazione, falsi i caratteri dei personaggi, inverosimile l'ambiente: non poté certo ovviarvi il riconosciuto primato tecnico della partitura d'orchestra – vero e proprio gioiello di colori timbrici e impasti inusitati, tale da suscitare l'ammirazione di molti artisti, da Ravel a Mitropoulos fino a Anton Webern, che scrisse a Schönberg nel 1918:

Poco tempo fa Jalowetz ha diretto *La fanciulla del West* di Puccini. Sono sorpreso: è una partitura che suona in modo del tutto *originale*. Splendida. Ogni battuta sorprendente. Suoni molto speciali. Non c'è ombra di Kitsch! E la mia è un'impressione di prima mano. Devo dire che mi è piaciuta *molto*.

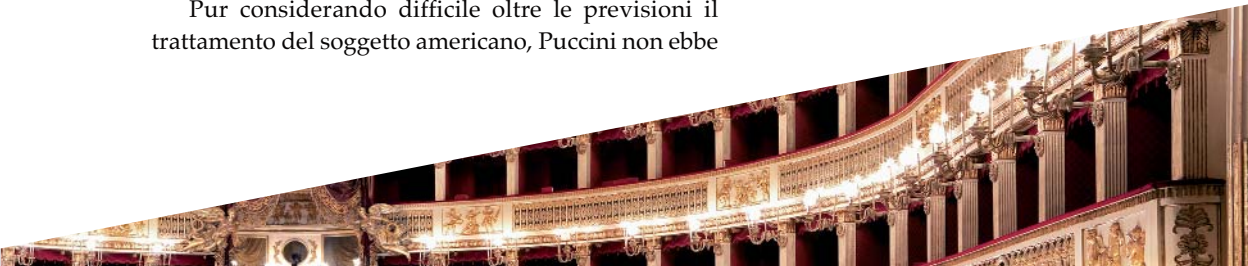
Vi è poi chi ha riscontrato una caratteristica nel Puccini novecentesco, che qui si manifesterebbe per la prima volta: un distacco, avvertito e realizzato inconsciamente, fra l'opera d'arte e i propri sentimenti, tale da rendere artificioso e velleitario l'incontro fra parola e musica, con conseguente approdo a un teatro-emblema privo della romantica vivezza di cui sono impregnate le opere fino a *Madama Butterfly*. Pure, nell'affrontare il soggetto, il compositore agì come aveva sempre fatto, anche se dovette lottare con la pessima qualità prima dell'uno poi dell'altro librettista che si avvicendarono sulla riduzione del dramma americano e nel versificarla: mai vi fu modo di scambiarsi pareri, né di dar vita a quelle discussioni che al toscano erano essenziali per mettere a fuoco le strutture dell'opera, com'era accaduto ai tempi di Illica e Giacosa.



Di conseguenza il peso di Puccini nelle scelte drammatiche aumentò a dismisura e dovette farsi carico pressoché interamente di una personale interpretazione della *Girl*, tale da unire gli elementi peculiari della propria vena a quelli del dramma di Belasco da cui era tratta. Dopo averne individuato i punti nevralgici, modificò in modo decisivo l'azione condensando in uno i due atti finali. Al processo del terzo, che si teneva nel *Saloon*, sostituì la scena spettacolare della caccia all'uomo, idea che aveva avuto sin dalla prima lettura del *play*. Fu una sua trovata anche la veemente entrata di Minnie che si precipita in scena per salvare dal cappio il suo uomo: in tal modo si creò una tensione molto maggiore rispetto all'originale, e aumentò il tasso di credibilità della soluzione. Ridusse inoltre a una breve ed emblematica immagine in dissolvenza l'atto conclusivo immaginato da Belasco, coi due amanti incamminati in solitudine verso la libertà, riuscendo così ad evitare di riprodurre visivamente un doppiopione positivo del quarto atto di *Manon Lescaut*. Particolarmente significativa si rivelò la scelta di sostituire gli *Old Joe Miller's Jokes*, testo della lezione che Minnie Falconer impartisce ai minatori di Belasco, con la Bibbia aperta sul salmo 51 di David: in tal modo Puccini introdusse con la necessaria enfasi la tematica della redenzione, che si propose di sfruttare nel finale come leva emotiva dell'accorato appello con cui Minnie riesce ad impietosire i suoi ragazzi.

Tutta *La fanciulla del West*, del resto, è costruita musicalmente in prospettiva del lieto fine. Ed è questa una novità non di non poco conto, poiché nel teatro europeo di allora l'orizzonte d'attesa poggiava anzitutto sul rapporto tra il singolo artista e il pubblico, che ne valutava l'originalità delle proposte, pubblico le cui abitudini erano perciò strettamente legate alle scelte di quello specifico autore. Inoltre, sebbene i più celebri operisti mantenessero vivo il rapporto con la propria tradizione, ognuno di essi era affacciato su una platea internazionale, mentre le convenzioni di genere che avevano funzionato nell'Ottocento erano oramai esili punti di riferimento per questo o quel tratto stilistico e avevano quasi del tutto perso il loro potere di condizionamento.

Pur considerando difficile oltre le previsioni il trattamento del soggetto americano, Puccini non ebbe



mai dubbi sulla sua efficacia, e approntò una serie di congegni drammatico-musicali che convergessero coerentemente verso la conclusione, rispettando l'asserto della nota preliminare al libretto e alla partitura, derivato da Belasco: «dramma d'amore e di redenzione morale in uno sfondo fosco e grandioso di anime e di natura selvaggia». Del resto, alla rappresentazione di questa natura, non certo considerata come semplice sfondo (visto che i temi musicali legati all'ambiente, e in particolare alla bufera di neve nell'atto secondo, s'intrecciano a quelli che caratterizzano alcuni aspetti fondamentali dell'azione) il musicista affidò un ruolo notevole per lo sviluppo della trama nei due atti finali; non però quel peso prevaricante che alcuni commentatori hanno sottolineato.

### 3. Wagner nel Far West

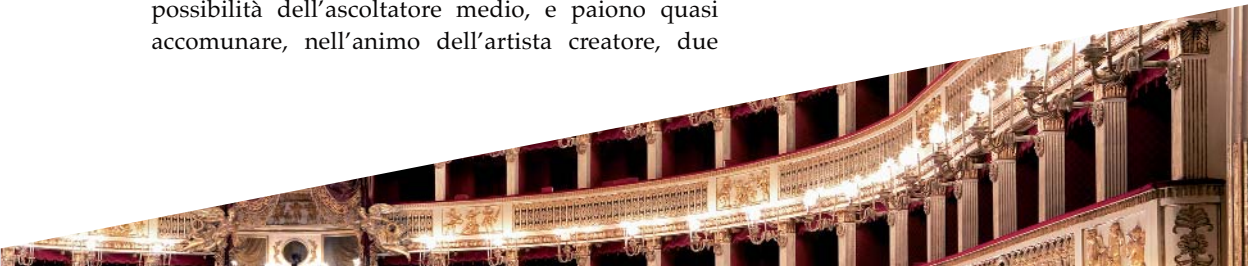
La scelta di mettere in risalto fin dall'inizio la tematica della redenzione ha un peso condizionante su tutta l'opera. Ma in realtà, a livello intertestuale, *La fanciulla* è ulteriormente sorretta da molti riferimenti al teatro wagneriano; ciò mostra come Puccini in quel periodo fosse decisamente orientato verso tratti di pluristilismo: la vernice del *Western* e i suoi realistici corollari da un lato, e dall'altro il grande tema europeo ed occidentale, nonché un alone d'apologo che sovrasta il tutto. Puccini sembra davvero prendere distanza dalla materia drammatica, mediante una lucida ironia sulla propria tradizione e sui modelli prediletti.

Il motivo della redenzione rimanda a *Parsifal*, opera di cui Puccini era un ammiratore entusiasta. È vero che Minnie, barando, non si mostra totalmente pura, né l'umanità di quel *Far West* si libera dalle passioni, ma solo dagli egoismi; e tuttavia, sebbene lo spunto sia calato in una realtà diversa, il legame non è meno riconoscibile. La Minnie salvatrice (o meglio *Erlöserin*, come Senta del *Fliegende Holländer*) si esalta poi nel suo *Leitmotiv*, ma basta aguzzare le orecchie per avvertire la parentela di questa 'melodia armonica' con la musica che si sente quando, in attesa dell'arrivo di Siegfried nella scena iniziale dell'atto primo di *Götterdämmerung*, Guttrune esprime la sua indegnità di fronte al «più splendido eroe del mondo». Alla *Walküre*



va messa in relazione la figura dell'amazzone, selvaggia innamorata a cavallo (così Puccini aveva immaginato lo scorcio, e così recitano le didascalie nel libretto e nella partitura) ma al medesimo modello rinvia anche una precisa situazione dell'atto primo nella giornata iniziale del *Ring*, là dove il vento spalanca la porta della casetta mentre i due protagonisti – come novelli Sigmund e Sieglinde – si abbracciano incuranti di tutto e tutti.

Sin qui si tratta di elementi che rientrano nei *tòpoi* della narrazione; poco dopo però Puccini ci propone un altro rimando, molto più importante: un motivo di quattro note che sorge in orchestra quando Minnie si decide a nascondere Johnson ferito per poi dominare l'intero finale dell'atto secondo, con cadenza di marcia funebre. Siamo qui messi di fronte a uno dei più classici gesti del compositore novecentesco: Puccini si vale del motivo cromatico che apre il *Tristan und Isolde* di Wagner in funzione tematica, per dare allo spettatore un sottile riferimento all'opera ch'era stata il punto di partenza per un nuovo modo di rappresentare l'amore in teatro. Il gesto è del tutto conscio: così come in passato aveva impiegato più volte il *Tristanakkord* (si pensi a *Manon Lescaut*, ma anche alla *Bohème*, quando Mimì, nel quarto quadro, viene adagiata sul letto), anche qui il riferimento è motivato semanticamente, visto che Puccini cita solo la frase cromatica discendente del violoncello che rappresenterebbe il dolore di Tristano. Il fine con cui egli utilizzò questo celebre frammento non pare troppo dissimile da quello cui mirò Arnold Schönberg in *Verklärte Nacht* (1899), dove il motivo dà voce a una donna che svela all'uomo la propria colpa. Non si tratta di un semplice omaggio, ma un modo vivo e funzionale di concepire la drammaturgia: la melodia del *Tristan* suscita un parallelo psicologico fra l'ineluttabilità dell'amore fra Tristano e Isotta e quello di Minnie che si appresta ad una prova tremenda per salvare la vita dell'uomo che ama e che, come Tristano, è ferito. Rinforza l'analogia il fatto che tanto Johnson, che esce disarmato incontro ai suoi inseguitori, quanto Tristano, che si lascia trafiggere in duello, siano stati colpiti dai loro impotenti rivali in amore, Rance e Melot. Questi riferimenti vanno al di là delle possibilità dell'ascoltatore medio, e paiono quasi accomunare, nell'animo dell'artista creatore, due





‘fiabe’ in apparenza tanto differenti, nel segno di un messaggio riservato.

Nell’idea di mescolare riferimenti al grande teatro romantico come allo spettacolo alla moda, unendolo a citazioni e a crudi elementi realistici, Puccini volle credere di aver trovato nuove prospettive per la propria drammaturgia, enfatizzate da un inusuale lieto fine. Di questa concezione è viva testimonianza una lettera a Clausetti del 9 luglio 1911:

Tutti, da Verdi a Mascagni, hanno evoluto lo stile: chi bene e chi male. Per il mio caso, credo l’unico, ho trovato l’accordo fra critica e pubblico; questo è per me la conferma che non ho sbagliato. Digli pure [al critico Cesana] dell’eterno rimprovero che io mi ricopiavo nelle mie precedenti opere e che ora la sostanza, specie melodica, è del mio stesso sangue. Aggiungi che non è stato per nulla faticoso il lavoro, e credo che sia stata per me l’opera che mi è venuta di getto più immediato. 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. [...] Può, ad una prima audizione, il dramma impedire di ascoltare la musica, ma ad una seconda o terza il dramma è cognito e le sorprese non sono più della medesima intensità: allora si ascolta la musica. Così avviene sempre per le opere dove c’è un libretto che avvince.

Secondo Puccini la via del rinnovamento non passava dunque principalmente attraverso il soggetto, ma per l’evoluzione del linguaggio musicale; ed è sintomatico che egli metta in rilievo le qualità drammatiche di un libretto mediocre. L’opera si avviava ad essere superata come genere di spettacolo, nei favori del grande pubblico, dall’affermazione del cinema, a cui nel 1910 mancava solo il sonoro per raggiungere la pienezza delle proprie possibilità. Prima di morire Alban Berg avrebbe tentato un’utopica conciliazione fra le due arti: concepì un interludio di *Lulu* come musica da film, sottomettendo il fulmineo *raccourci* della vicenda dell’evasione dal carcere – consentito dalla pellicola – a un’organizzazione musicale basata sulla raffinata tecnica della



riesposizione del materiale a ritroso. Giacomo Puccini non arrivò a immaginare un'interazione tra i *media*, ma all'idea di mescolanza, con ottimismo pari a quello del compositore austriaco circa le risorse dell'opera in musica, dette con *La fanciulla del West* uno dei contributi preliminari più importanti e vitali, nel segno della modernità.

