

Claudio Toscani

Prima la musica e poi le parole

La scena si svolge in casa del maestro di cappella, il quale comunica al poeta che il loro signore, il conte Opizio, vuole che in quattro giorni vengano approntate le parole e la musica di un nuovo dramma, destinato a una cantante d'opera seria sua protetta. Il poeta dapprima protesta per l'impossibilità dell'impresa; ma poi si lascia convincere dal maestro, che lo informa di avere pronta la musica di un altro dramma, alla quale sarà sufficiente adattare le parole. Il poeta propone al maestro di coinvolgere anche una cantante buffa, protetta da un principe pronto a sborsare cento zecchini; questo argomento persuade subito il maestro.

Arriva Eleonora, cantante d'opera seria. Si vanta d'aver cantato, universalmente acclamata, nei teatri di tutta Europa, e chiede di provare un'aria dal *Giulio Sabino*. Prima bisticcia col poeta, che critica la sua intonazione del testo poetico; poi costringe il poeta e il maestro a far la parte dei figuranti e ad assumere il ruolo dei due figli di Sabino, producendo un effetto comico. Infine se ne va, chiedendo che la parte che dovrà cantare nel nuovo dramma le venga recapitata a casa.

Rimasti soli, poeta e maestro si mettono al lavoro, cercando nuovi versi da adattare alla musica già composta. Dopo aver incaricato il poeta di andare a prendere la cantante buffa, il maestro prova al cembalo alcune arie che intende riutilizzare ed esce per portare la musica al copista.

Il poeta fa ritorno, accompagnato dalla cantante buffa Tonina. Questa si secca perché non trova a omaggiarla il maestro, e irritata dalla sua assenza butta per aria tutte le sue carte di musica. Al rientro del maestro, Tonina si comporta da isterica e maltratta sia il poeta sia il maestro; entrambi però si contengono, pensando ai cento zecchini. Elencati i ruoli comici che è in grado di assumere, la buffa recita una scena di follia, al termine della quale le viene proposto il ruolo di una cameriera scaltra che vuole diventare padrona. I tre vengono interrotti da Eleonora, che porta con sé un'aria e chiede di provarla. Tratta con disprezzo la cantante buffa, dichiarando di non voler avere a che fare con lei. Le due donne bisticciano e ciascuna di esse intona, simultaneamente, la propria aria. Alla fine il litigio si ricompone: le due cantanti decidono di cooperare per il bene comune e si accingono a lavorare in armonia, per poter essere pronte per il nuovo dramma nei quattro giorni previsti.

Claudio Toscani

Prima la musica e poi le parole appartiene al fortunato filone settecentesco dell'opera metateatrale, quel genere cioè che pone in scena il mondo del melodramma e ne fa la parodia, mettendo alla berlina una comica galleria di personaggi – il poeta, il maestro di musica, i virtuosi del canto –, di cui vengono ridicolizzati consuetudini, vizi, manie, insomma i più caratteristici e stravaganti aspetti comportamentali. È un genere d'antica tradizione, che ha le sue origini negli anni in cui Benedetto Marcello pubblica il suo divertente *Il teatro alla moda* (1720) e che avrà propaggini ancora nell'Otto e nel Novecento, con *Capriccio* e *Ariadne auf Naxos* di Strauss.

Questo breve "divertimento teatrale", che mette in scena i preparativi per l'allestimento di un'opera seria con i motivi ricorrenti del genere (la rivalità tra librettista e compositore, la vanità e i capricci delle primedonne), fu commissionato al librettista Giovanni Battista Casti e al direttore delle musiche di corte Antonio Salieri dall'imperatore Giuseppe II, in occasione dei festeggiamenti per la visita a Vienna della sorella, l'arciduchessa Maria Cristina, e del consorte duca Alberto di Sassonia. La rappresentazione ebbe luogo il 7 febbraio 1786 nell'Orangerie della residenza imperiale di Schönbrunn. Dopo un sontuoso banchetto venne eseguito il Singspiel *Der Schauspieldirektor* di Mozart, al termine del quale gli spettatori, voltate le sedie, assisterono alla rappresentazione dell'opera di Salieri, allestita sul lato opposto della sala. All'accoppiata non doveva essere estranea, forse, l'idea di mettere a confronto l'opera italiana con il Singspiel tedesco; in ogni caso si trovarono a rivaleggiare le due compagnie d'opera di stanza a Vienna, quella italiana e quella tedesca. L'opera di Salieri piacque e fu ripresa pochi giorni dopo al Teatro di Porta Carinzia, dove ebbe altre tre recite. *Prima la musica e poi le parole* non ebbe, però, una fortuna ulteriore: la parodia, le allusioni, i riferimenti contenuti nel libretto erano troppo strettamente legati all'ambiente teatrale viennese, dunque troppo poco comprensibili al di fuori di esso perché il lavoro potesse essere ripreso altrove.

L'azione è condotta da quattro personaggi, il poeta, il maestro di cappella, la cantante seria Eleonora, la cantante buffa Tonina, che devono collaborare per creare e mettere in scena un nuovo dramma nello spazio di soli quattro giorni. Almeno in parte, l'effetto comico è affidato a riferimenti per noi perduti: il libretto contiene infatti numerosi accenni ironici alla contemporaneità, cioè a persone e vicende dell'ambiente viennese ben note, in quegli anni, a corte e in città. Casti, per esempio, allude apertamente a Lorenzo Da Ponte, l'altro librettista all'epoca attivo a Vienna; il suo rivale è chiaramente riconoscibile nel personaggio del poeta, e pare che a Schönbrunn l'interprete – il basso Stefano Mandini – avesse accentuato a bella posta l'imitazione, vestendosi come Da Ponte e mimandone la gestualità.

Ma a essere preso di mira è soprattutto il castrato Luigi Marchesi, la star internazionale che l'anno precedente aveva interpretato, a Vienna, il *Giulio Sabino* di Sarti nel ruolo del protagonista. Di quella partitura Salieri cita tre scene, delle quali la primadonna Eleonora fa la parodia. L'interprete dell'epoca, il soprano di origini inglesi Nancy Storace (che sarebbe stata la prima Susan-



na nelle *Nozze di Figaro*), meravigliò l'uditorio imitando così bene il celebre castrato da creare l'illusione della sua reale presenza. Per la Storace, d'altra parte, Marchesi costituiva un bersaglio ideale, non solo perché ne sapeva imitare alla perfezione lo stile vocale, ma anche perché sei anni prima s'era trovata coinvolta in una vicenda che aveva destato scalpore. La Storace, allora quindicenne, cantava nel ruolo di seconda donna alla Pergola di Firenze, in una compagnia in cui primeggiava Marchesi; la ragazza s'era permessa di prendere in giro la star, che aveva preteso e ottenuto il suo immediato licenziamento.

Altri riferimenti al mondo teatrale dell'epoca emergono anche dalle allusioni, più vaghe, ai titoli di opere serie e buffe del repertorio contemporaneo. Così Tonina, la cantante buffa (interpretata da Celeste Coltellini, che pare fosse famosa per le sue bizze e le sue stravaganze, e dunque fece la parodia di se stessa), nel momento in cui getta in aria, sprezzante, le carte del maestro cita *L'avar* di Anfossi, *Le donne letterate* di Salieri, *L'Egeria* di Hasse; riferimenti testuali più precisi, nella sua parte, alludono a *La quacchera spiritosa* di Pietro Guglielmi. E quando offre al poeta e al maestro saggi del suo talento, non fa altro che esibire tutto il repertorio di lazzi e trovate comiche – compresi la balbuzie, il sillabato velocissimo, il canto in falsetto – che facevano parte del bagaglio di ogni cantante buffa dell'epoca e di ogni comico della commedia dell'arte.

Il soggetto

Claudio Toscani

Gianni Schicchi

Siamo a Firenze, il 1° settembre 1299, nella casa in cui è appena spirato il ricco possidente Buoso Donati. Attorno alla salma sono raccolti i numerosi parenti, in apparenza addolorati, in realtà preoccupati dalle voci secondo le quali Buoso avrebbe lasciato tutti i suoi averi ai frati. Inizia la febbrile ricerca del testamento, che viene trovato dal nipote Rinuccio; questi, prima di aprirlo, come ricompensa chiede alla zia l'autorizzazione a sposare l'amata Lauretta, figlia di Gianni Schicchi. Si apre il testamento, che conferma le dicerie: tutti i beni di Buoso vanno ai frati. Nella costernazione generale, Rinuccio suggerisce di chiedere consiglio al futuro suocero, che ha fama di uomo astuto; si manda dunque a chiamare Gianni Schicchi. Quando questi arriva, accompagnato dalla figlia Lauretta, la vecchia e altezzosa zia Zita dichiara che non darà il nipote a persone di origini plebee; i due fidanzati si disperano e Schicchi, offeso, se ne andrebbe se la figlia non lo scongiurasse di restare. Assicuratosi che la notizia della morte di Buoso non è ancora stata divulgata, Schicchi manda a chiamare il Notaio e si sostituisce al morto, mettendosi al suo posto nel letto. All'arrivo del Notaio imita la voce di Buoso e si finge moribondo, dettando le sue ultime volontà. Dichiarò che all'amico Gianni Schicchi lascerà i suoi beni più preziosi: la casa di Firenze, la mula, i mulini di Signa. I parenti, furiosi, vorrebbero intervenire, ma Schicchi li tiene a bada ricordando loro che i colpevoli di falso testamento sono puniti con l'amputazione della mano e l'esilio. Partito il Notaio, Schicchi caccia tutti dalla casa, ormai di sua proprietà; rimangono solo Rinuccio e Lauretta, che pensano felici alle nozze imminenti. Rivolgendosi al pubblico, Schicchi spiega allora di avere ordito l'inganno a favore dei due innamorati e chiede, per la sua colpa, le attenuanti.

Claudio Toscani

Il tabarro, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, le tre opere di Puccini in un Atto unico conosciute come il *Trittico*, illustrano un progetto al quale Puccini pensava da tempo: riunire, nell'arco di un'unica serata, i tre registri fondamentali del linguaggio teatrale, il tragico, il lirico e il comico. Dunque un dramma, un racconto sentimentale e una commedia, che nella realizzazione definitiva si svolgono in tre luoghi e tre epoche distinte (a Parigi intorno al 1900, in un convento italiano sul finire del XVII secolo, a Firenze nel 1299) e che tratteggiano tre diversi ambienti sociali (il moderno proletariato urbano, l'aristocrazia, il mondo dei piccoli proprietari terrieri). Dopo aver pensato intorno al 1900 a una trilogia dalla *Divina Commedia* e nel 1904 a una da tre racconti di Gor'kij, nel giugno del 1913 l'idea prese finalmente corpo con la decisione di utilizzare la *pièce* teatrale di Didier Gold *La Houppelande* per farne il primo quadro del *Trittico*, quello tragico e passionale. A questo stadio, dopo aver messo da parte una novella di D'Annunzio e un testo di Tristan Bernard per le altre due opere, Puccini cambiò ancora idea e scelse i soggetti definitivi a lavoro già iniziato.

Nei piani originali, il *Trittico* avrebbe dovuto essere presentato contemporaneamente in due teatri, al Metropolitan di New York e al Costanzi di Roma; in realtà gli strascichi della guerra crearono difficoltà per l'allestimento italiano, cosicché la prima ebbe luogo nella sola New York, il 14 dicembre 1918. In quell'occasione pubblico e critica decretarono un successo incondizionato per *Gianni Schicchi*, ma diedero un giudizio severo su *Suor Angelica* ed espressero qualche riserva sul *Tabarro*. Poco dopo, in un clima più favorevole dopo la firma dell'armistizio con l'Austria, il *Trittico* andò in scena a Roma, l'11 gennaio 1919. Con le prime riprese nei teatri europei fu sempre più chiaro che il pubblico prediligeva *Gianni Schicchi*, e si iniziò a rappresentarlo spesso da solo. Eppure Puccini restò sempre fedele all'idea della trilogia e si oppose all'idea che i tre Atti unici potessero essere messi in scena l'uno indipendentemente dall'altro. Nel loro insieme i tre lavori, in effetti, producono ancor oggi un eccellente effetto teatrale e rivelano un disegno unitario, il che rende preferibile l'allestimento dei tre Atti unici al completo, nella successione prevista dall'autore.

Il soggetto del *Tabarro* è tratto da una *pièce* teatrale data al Théâtre Marigny di Parigi nel 1910, *La Houppelande*, appartenente al genere *noir*. È possibile che Puccini abbia assistito a una rappresentazione del dramma a Parigi nel 1912, prima di incaricare Giuseppe Adami di ricavarne un libretto; certo è, comunque, che il lavoro lo interessò a dispetto dei suoi effetti grandguignoleschi. *Il tabarro* è un quadro ambientato nella contemporaneità, tra il sottoproletariato parigino in lotta contro la miseria, che nel suo realismo prefigura le ambientazioni cinematografiche dei film di Duvivier; vi sfilano tutta una serie di personaggi secondari caratteristici della Parigi d'inizio secolo – scaricatori, un suonatore d'organetto, un alcolizzato, un cantastorie, una coppia d'innamorati a passeggio sui *boulevards* – che contribuiscono a una pittura d'ambiente quanto mai precisa ed efficace. Il dramma vero e proprio si concentra però sui personaggi principali (il classico terzetto marito-moglie-amante); Puc-



cini tralascia gli aspetti più macabri e violenti del testo originale per concentrarsi su un dramma che si nutre delle frustrazioni dei protagonisti, e conferisce quindi un movente naturalistico al tradimento e al delitto. Il linguaggio musicale propende nettamente al realismo: il canto tende al declamato, gli *ensembles* sono rari e brevi, le aperture liriche vengono diluite nell'arioso. Mentre lavorava al *Tabarro*, Puccini si vide proporre da Giovacchino Forzano un soggetto teatrale messo in scena da una compagnia ambulante. Subito attratto dalle potenzialità teatrali di una vicenda adatta a suscitare emozione, Puccini ne fece il secondo quadro del *Trittico*. *Suor Angelica*, dramma della solitudine, si svolge in un ambiente claustrofobico e opprimente, richiuso su se stesso, che accentua ancor più l'isolamento della protagonista, la quale da sette anni vive completamente isolata dal mondo esterno. Come negli altri due Atti unici, tra lo sviluppo dell'azione e la caratterizzazione musicale dell'ambiente si stabilisce un legame forte: i rintocchi di campane, le strutture modali, i timbri uniformi e sfumati sottolineano il distacco dal mondo, frutto di rinuncia e costrizione, e la freddezza dell'ambiente claustrale in cui mancano vita e amore. La sonorità orchestrale non è mai pesante né enfatica, la musica evita qualsiasi tocco naturalistico: la partitura di *Suor Angelica* vive di un suono diafano, di tessiture cameristiche e leggere attentissime agli impasti timbrici.

Per l'ultimo quadro del *Trittico*, Puccini ricevette una proposta allettante da Forzano, che richiamò la sua attenzione sulla figura di Gianni Schicchi. Questo personaggio compare nel canto XXX della *Divina Commedia*, tra i "falsatori di persone" che scontano la loro pena nell'inferno; lo Schicchi – per il quale lo stesso Dante si era ispirato a un fatto reale – era accusato di aver falsificato un testamento, sostituendosi a un'altra persona. Per Puccini si trattava dell'incurSIONE in un genere, quello della commedia comica, per lui insolito; lo fece attingendo a elementi ben radicati nella tradizione teatrale buffa italiana e a temi, come l'avidità dei parenti, tipici della commedia dell'arte e della farsa. La caratterizzazione dell'ambiente e dell'atmosfera è perfetta; non mancano riferimenti storici e topografici alla Firenze medievale e nemmeno espressioni toscaneggianti. I nove parenti di Buoso Donati sono costantemente presenti in scena e vengono trattati come un coro da camera, mentre le rare espansioni solistiche sono riservate alla coppia dei due giovani innamorati. L'azione procede con un ritmo indiolato e una scrittura sapida, ricca di guizzi caricaturali e di gesti idiomati: la musica aderisce strettamente ai significati semantici e non esita a ricorrere a ostinati, dissonanze aspre, effetti taglienti. L'unità è assicurata da una rete di elementi musicali, scenici e letterari che ritornano nel corso dell'azione come reminiscenze, o come allusioni interne: Puccini sembra strizzare l'occhio allo spettatore, assicurandosi della sua complicità.

Dal programma di sala *Gianni Schicchi* - 6 luglio 2019