

I fantasmi del palcoscenico

Puccini tra Wagner e Strauss

di Michele Girardi

Il programma di stasera ruota compatto intorno alla figura del Puccini europeo – sottratto alle strettoie di quell'Italia che stava divenendo musicalmente, sul finire del secolo, uno 'strapaese' –, messa a fuoco grazie a una panoramica di ampio respiro su un 'genere' particolare all'interno della composizione teatrale ottocentesca, legato alla scena e al tempo stesso in grado di esprimere anche valori autonomi: la musica orchestrale che si ode nel preludio oppure che funge da intermezzo, collegando due parti (scene o atti) di un lavoro teatrale per musica.

La critica italiana fece genericamente risalire a Wagner l'abitudine di inserire brani in stile sinfonico-descrittivo nelle opere, ed è l'ennesima dimostrazione della sua cronica inadeguatezza nell'afferrare le evoluzioni estetiche in atto. Anche se scorci orchestrali con funzione di raccordo fra due momenti drammatici sono contenuti un po' dappertutto nel teatro wagneriano (come il funerale di Sigfrido nella *Götterdämmerung*, ad esempio) tale pratica deve piuttosto essere messa in relazione con l'accorciamento dei tempi drammatici che caratterizza la produzione operistica a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Di qui in poi sinfonie, preludi, *Vorspiele*, intermezzi e quant'altro perdono la loro funzione di mere componenti della struttura formale, per adeguarsi alle istanze di sempre crescente drammaticità dei lavori *fin de siècle*. Inoltre, poiché rallentano il decorso del tempo, questi scorci aumentano la tensione, ottenendo anche l'effetto di rafforzare l'atmosfera dell'opera che, privata dai condizionamenti della parola, esce dallo sfondo per affiancarsi alle altre componenti della narrazione.

Ed è proprio a Puccini che dobbiamo l'origine di questa nuova funzione degli intermezzi, oltre che al nume tutelare di molte buone cause artistiche: la Necessità. In questo caso essa vestì i panni dell'editore Sonzogno che, nell'aprile del 1884, aveva bandito un concorso per un'opera in un atto. Era la grande occasione attesa dal giovane lucchese col teatro nelle vene, ma c'era poco tempo per consegnare (meno di otto mesi) e bisognava accontentarsi di quel che passava il mercato. Inoltre la struttura drammatica a campata unica era pressoché inedita allora, e bisognava trovare qualcuno disposto ad affrontarla. L'uomo in questione fu lo scrittore Ferdinando Fontana, il soggetto una saga nordica narrata dallo scrittore Alphonse Karr che venne chiamata *Le villi*. Le idee erano improntate all'avanguardia di allora, la Scapigliatura, che si proponeva di mettere in atto un rapporto di stampo differente tra letteratura dramma e musica, sulla scorta del *Mefistofele* del caposcuola Arrigo Boito (1868; n.v. 1875). Quando si leggono parole come quelle del critico del «Corriere della sera» che, nel recensire la ripresa scaligera delle *Villi* scrisse «Il libretto sta per cambiarsi in poema, come il melodramma sta per cambiarsi in una grande sinfonia rappresentata sulla scena», vengono in mente proprio gli auspici del giovanissimo Boito affinché nascesse una nuova figura di librettista-poeta («quando i nostri artisti saranno più ispirati, più culti, più altamente liberi», *Mendelssohn in Italia*, 1864). E Boito viene nuovamente chiamato in causa, ma stavolta da Puccini, che aveva all'inizio intitolato *Nebulosa* la prima parte dell'intermezzo delle *Villi* (ora l'*Abbandono*). Il riferimento va al Prologo del *Mefistofele*, che si chiama così per una peculiare situazione scenografica: un velame sottile copre il palcoscenico, con l'unica eccezione di un squarcio da cui fuoriesce l'eroe eponimo. Qui l'espedito serve a coprire il Paradiso, per cui ogni rappresentazione sembra inadeguata (e inoltre a rischio di censura), mentre nelle *Villi* sfuma alla vista il coro interno, che rappresenta il corteo funebre per la protagonista Anna, lasciando l'orchestra in primo piano.

In realtà l'intermezzo delle *Villi* è ben più che un «fantasma del palcoscenico». Diviso in due parti, l'*Abbandono* e la *Tregenda*, ha un carat-

tere descrittivo e un preciso rapporto con l'azione, visto che colma un'ellissi narrativa necessaria per non uscire dai tempi drammatici: il viaggio del tenore, fidanzato di Anna, a Magonza, la seduzione, la vana attesa di Anna stessa e la sua morte nella prima parte, nella seconda la danza delle Villi che, alla fine, faranno giustizia del traditore. Questo percorso viene indicato da alcuni versi del libretto apposti anche in partitura in calce alla musica (qui riportati nell'appendice n. 1), destinati alla lettura e non alla declamazione.

In merito alla riuscita del brano abbiamo due opinioni differenti. La prima è dovuta a Giuseppe Verdi che, in una lettera al conte Arrivabene nel 1884, aveva criticato l'intermezzo delle *Villi* sentenziando: «L'opera è l'opera: la sinfonia è la sinfonia». Tale parere, dovuto alla lettura dello spartito, era più che altro polemicamente rivolto contro le tendenze moderniste, e pecca di genericità. Invece il critico dell'avanguardia, Filippo Filippi, scrisse da Torino sulla versione in due atti, cioè l'attuale:

Le Villi, come furono date la prima volta al Dal Verme, erano in un atto solo, e più d'un'opera, come da taluni s'intende, avevano le forme, le proporzioni, i caratteri di una specie di cantata sinfonica, adatta alla rappresentazione e col l'elemento fantastico dominante. La riduzione, o a meglio dire l'ampliamento attuale, non cangia di molto quel carattere speciale, in cui abbonda il sinfonismo e che dà alle *Villi* un aspetto nuovo, per me aggradevole, all'infuori del solito melodramma lirico convenzionale. [...] Nel secondo atto divennero parte integrante e scenica del lavoro quei brani strumentali intitolati *L'abbandono* e la *Tregenda*, che al Dal Verme non facevano che l'ufficio di Intermezzi sinfonici. («La Perseveranza», 26 Gennaio 1885).

L'appunto sulla acquisita funzionalità drammatica degli intermezzi è importante. Solo nelle versioni successive alla prima Puccini riuscì a creare una sorta d'amalgama e a determinare quell'unità sinfonica rilevata da Filippi. E lo fece proprio dando la preminenza ai tre numeri affidati all'orchestra. La nuova «Gran scena e duetto finale» è largamente basata sulla musica dell'*Abbandono* (*Andante lento ed espressivo*, 53), in cui viene interpolata la reminiscenza del duetto «Tu dell'infanzia mia», e su quella della *Tregenda*, che accompagna l'incedere delle Villi e la

sposante danza conclusiva. In tal modo il l'intermezzo funge da centro d'irradiazione della drammaturgia.

Nel 1895 Puccini si lamentò perché «*Le Villi* hanno iniziato il tipo che oggi si chiama “mascagnano” e nessuno mi ha reso giustizia». Intendeva probabilmente riferirsi sia al recente *Guglielmo Ratcliff*, opera di spiriti e magia, sia a *Cavalleria rusticana* che, come il suo primo lavoro, si basa su un'azione integrata da un intermezzo orchestrale, sull'uso di raddoppi melodici e della perorazione di un tema alla fine dell'opera, oltretutto su un'abile manipolazione della tradizionale struttura a numeri. Egli si rese conto, cioè, di aver dato inizio a una vera e propria voga, e ora che questo primato gli viene reso rimane la constatazione del suo talento precorritore, oltre all'enorme diffusione che il genere intermezzo, nella sua versione, conobbe a partire dalle *Villi* (se ne veda una lista nell'appendice 2).

Se adesso facciamo un gran balzo al 1918, dunque a Novecento inoltrato, e andiamo sino a *Suor Angelica*, secondo pannello del *Trittico*, potremmo verificare come i presupposti creati nelle *Villi* non risultino mutati. Qui l'intermezzo accompagna la pantomima di Angelica che, dopo la rivelazione della morte del bimbo e il visionario compianto espresso nell'assolo «Senza mamma», prepara la pozione del veleno per suicidarsi. La musica fluisce con tocchi semplici ma efficacissimi: mentre gli altri archi arpeggiano l'accordo di Fa maggiore la melodia viene esposta dai violoncelli, l'unica voce 'maschile' all'interno di un'opera in cui tutte le interpreti sono donne, per essere ripresa all'acuto dai violini primi doppiati su tre ottave da viole e celli (mentre il ricamo passa ai violini secondi divisi, cui s'aggiunge il timbro liquescente dei clarinetti combinati coi flauti). Ed è questo già un interno percorso drammatico, che scivola verso il La minore con grande effetto, una sorta di rottura dolorosa che fa riandare la mente di Angelica al ricordo del bimbo, che prima aveva espresso col canto. L'orchestra dà vita qui al flusso dei pensieri della protagonista mentre s'incammina verso la morte, grazie a un reticolo di richiami il quale, oltre a mettere in relazione reminiscenze melo-

diche o motivi conduttori, giustappone intere sezioni della partitura, già udite o che si riascolteranno in seguito.

Oggi udiamo il risultato di aggiustamenti, intercorsi tra la prima dell'opera al Metropolitan nel dicembre 1918 e il debutto europeo a Roma nel gennaio successivo, che Puccini decise per dare una forma più soddisfacente all'intero finale. In un primo tempo aveva strutturato diversamente l'aria «Senza mamma»: la prima sezione corrispondeva all'attuale, mentre la seconda era diversa sia nel testo sia nella musica, e notevolmente più breve. Egli sostituì la seconda parte dell'aria con la prima sezione dell'intermezzo, e non ebbe alcun timore d'inserire un anticipo così rilevante, per giunta connotato dai versi, di una musica che già sarebbe stata riproposta con particolare eloquenza a distanza di poche battute. Probabilmente ritenne utile ai fini drammatici rafforzare al massimo grado la connessione tra le parti e i nessi melodici e armonici su cui è costruita l'intera partitura. L'esposizione ciclica di questo episodio, con decisive varianti nel timbro rispetto all'aria, aumenta la temperatura emotiva e suggerisce un clima di statica ossessione, quasi l'animo di Angelica ne fosse a mano a mano invaso. Il risultato è estremamente persuasivo, poiché in questo modo la musica dell'intermezzo si carica di una tensione drammatica che prima non era così alta. In seguito riudremo un'ulteriore ripresa della prima sezione dell'intermezzo nell'episodio conclusivo del miracolo, ancora con decisive varianti nel timbro: ad essa si sovrappongono le litanie scandite all'inizio dell'opera, che chiudono con logica coerente il cerchio drammatico.

Cerchio drammatico determinato da una logica ferrea di riprese che ci consente di afferrare un altro dei fili che s'intrecciano nel concerto di stasera: il rapporto che Puccini intrattenne con l'arte di Richard Wagner. Arte di cui l'esecuzione del preludio del *Lohengrin* ci offre un primo saggio di nuovi equilibri, sempre ricercati dal compositore tedesco, tra idea drammaturgica e costruzione formale. Domina la trama del *Lohengrin* l'idea, tra le più tipiche del teatro musicale romantico (la prima assoluta dell'opera ebbe luogo a Weimar nel 1850), di chiudere la

vicenda con un'agnizione, che sarà l'evento atteso per tutta l'opera: la rivelazione delle vere origini, sin qui celate, del cavaliere senza macchia e paura venuto dal Monsalvato per difendere l'onore della principessa Elsa di Brabante. Per realizzarla Wagner attribuì un ruolo polivalente alla musica associata nel corso di tutta l'opera all'anonimo cavaliere, e al Gral di cui è custode. La si ode nel preludio, un piccolo prodigio timbrico a fini drammatici che viene così a costituire il nucleo germinale dell'intero lavoro e non, come nelle sinfonie italiane d'allora, il suo riassunto. La triade di La maggiore affidata ai suoni armonici dei quattro violini soli si sovrappone allo stesso accordo degli altri violini (col delicato sostegno di flauto e oboi) divisi in quattro gruppi, con una dinamica impalpabile che va dal pianissimo al piano – nell'impiego del registro acuto fino al sopracuto è ravvisabile la pittura sonora dell'incorporeo. Segue poi la sequenza tematica vera e propria, ben contraddistinta da un trattamento a corale. Essa verrà ripresa sia come reminiscenza, sia variata come un *Leitmotiv* vero e proprio, tecnica che Wagner avrebbe poi perfezionato ed esaltato nella *Tetralogia*. Dalla sua struttura intervallare dipendono anche altri temi e melodie, determinando ulteriori relazioni narrative, ma soprattutto la sua ripresa nello stesso tono di La maggiore, vera e propria polarità drammatica per tutta l'opera, accompagna «Im fernem Land» (che in italiano viene solitamente reso come «Da voi lontan...»), il grande assolo conclusivo del protagonista.

Pochi brani toccano vertici così elevati con tanta economia di materiale (la linea vocale ha qui sostanzialmente un carattere recitativo), grazie alla forza della memoria e all'affezione emotiva prodotta dal riascolto del preludio, ora finalmente connotato dall'affermazione della superiore nobiltà del protagonista e dei suoi scopi. Più che il racconto del tenore conta la rassereneante rappresentazione del suo ambiente, che torna a riappropriarsi di lui come ne fosse una emanazione, e perciò ci riporta al mondo senza tempo e luogo dell'inizio orchestrale. «Il preludio del *Lohengrin* ha dato il primo esempio, un po' troppo capzioso, un po' troppo ben costruito, di come si può ipnotizzare anche con la musica», scrisse Nietzsche ne *Il caso Wagner*, ma è ancor più importante, ai fini

ermeneutici, cogliere in questa sentenza il primo estremo di un enorme arco formale, che il Preludio e l'assolo conclusivo tendono nella drammaturgia dell'opera, determinandone il fascino.

Ecco un primo esempio di come Puccini abbia tratto partito da un'organizzazione della struttura operistica che non era praticata in Italia nel tempo del suo esordio, nonostante le sue tracce si potessero rinvenire nel *grand opéra*: l'organizzazione per grandi blocchi drammatici il cui materiale musicale viene fatto circolare all'interno della partitura, creando così una compattezza inusuale dell'intera composizione. Ma non è l'unico debito che egli intrattiene col *Lohengrin* che fu, giova ricordarlo, la prima opera di Wagner ad essere eseguita in Italia (a Bologna, nel 1871). Lo potrà cogliere più facilmente lo spettatore reduce dal concerto dei filarmonici scaligeri, che hanno inaugurato *Puccini oltre la scena* eseguendo, tra gli altri brani, il *Preludio sinfonico* (1882) in La maggiore. Il raffronto tende un arco ideale col concerto di stasera, poiché le incorporee sonorità iniziali ideate da Wagner per il preludio del *Lohengrin* sono state felicemente prese a modello dal Puccini ancora studente di composizione a Milano, ma già ansioso di sbarazzarsi da ogni strettoia provinciale per intraprendere quel cammino di musicista europeo che lo avrebbe condotto sino a *Turandot*.

Wagner non fu soltanto maestro di nuove forme per Puccini, ma gli dette l'impulso per percorrere sin dall'inizio nuove strade nella tavolozza armonica, e altri procedimenti drammatico-musicali, come l'impiego del *Leitmotiv* (motivo conduttore). In particolare *Tristano* fu l'ideale della prima maturità (si veda in proposito la testimonianza tarda di Marotti riportata nell'appendice n. 3), e l'ascolto del *Preludio e morte d'Isotta* (*Vorspiel und Isolde's Liebestod*) rende avvertibile di quale natura sia il debito dell'autore di *Manon Lescaut*. Si veda l'inizio del preludio wagneriano, col famoso accordo di settima sospeso tra diverse tonalità:

Es. 1

Ob. C.I.

Vlc

C.I.

Cl. Fag

p

p

p

e una tra le numerose ricorrenze dello stesso, a volte anche in forme di evidente citazione, nella partitura 'settecentesca' di Puccini, nel momento che precede immediatamente la pastorale intonata da Manon:

Es. 2

II, I dopo 22

VI I

VI II, Vle, Vlc

p

Wagner monta il gioco di continue esitazioni armoniche per tutto il Preludio. Giunta all'*Höhepunkt* l'ondata delle progressioni si rifrange sulla dinamica che cala e il timbro che scolora e incupisce, per concentrarsi nel motto disteso nella linea melodica da violoncelli e contrabbassi sulle note dell'accordo:

Es. 3

Accordo di Tristano:

Vlc, Cb.

pp

3 2 1 4

È l'inizio di una 'tragedia' d'amore che culmina, molto tempo dopo, nella morte della protagonista femminile, il cui canto *di morte e d'amore* (*Liebstod*), viene aggiunto al Preludio in concerto, per tradizione, offrendo un ideale *raccourci* del capolavoro wagneriano. Lo scorcio chiude un percorso drammatico e, al tempo stesso, può entrare nell'orbita del poema sinfonico (ma solo nell'esecuzione senza il soprano ad intonare la melodia, come accadrà stasera). Questo vortice montante, musicalmente costruito su armonie instabili, tonalità alluse ed eluse, attrasse come poche altre musiche Puccini, che lo tenne ben presente nel personale cimento con la tensione amorosa che pervade come un brivido la *Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, fatta lievitare sino al vertice della passione consumata nel II atto.

L'intermezzo di *Manon Lescaut* ci introduce all'atmosfera desolata del terzo atto. La didascalia in calce alla partitura funge da programma, citando le parole con cui Des Grioux, nel romanzo di Prévost ricorda l'*iter* della peripezia seguito all'arresto (vedi appendice n. 4), e la musica prontamente traduce in suoni il suo disperato desiderio di ricongiungersi a lei. Nella sezione iniziale dell'intermezzo s'affaccia la melodia di Manon (il tema con cui pronuncia il suo nome nel prim'atto: «Manon Lescaut mi chiamo»), proposta in una variante cromatica e straziante, dove il movimento delle parti, la concatenazione di settime e l'uso degli strumenti fuori registro denunciano senza reticenze il debito stilistico verso Wagner:

Es. 4

Vlc I. solo Vla I. sola *mf con espressione*

p con espressione

Vlc divisi *p con espressione*

Le divagazioni armoniche e l'impianto cromatico esprimono la sua sofferenza, ma improvvisamente la tensione si scioglie nel tema principale, che fa quasi l'effetto di uno sfogo di pianto disperato (e come tale verrà richiamato nell'atto successivo):

Es.5 III, 1

The musical score shows a melodic line in the first violin (Fl I) and a supporting harmonic texture in the other instruments. The dynamic marking is 'p' (piano). The score is for a string quartet (Violins I and II, Violas, and Cellos/Double Basses) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

La 'narrazione' prosegue nella sezione seguente – basata su una reminiscenza del duetto nell'atto II («Io voglio il tuo perdono»), dove i lucenti raddoppi degli archi contrastano con lo scuro impasto timbrico precedente – e sfocia infine nel 'motivo della speranza' (per gli appassionati: corrisponde alle parole di Des Grieux nel duetto del II atto «Nell'occhio tuo profondo / io leggo il mio destin») ed è come se si congiungessero i destini dei due giovani. Ma è un presagio di sciagura e morte, al pari dell'illusorio Si maggiore che rende ancor più penose le battute conclusive.

Chiude il programma *Tod und Verklärung* (*Morte e trasfigurazione*), forse il capolavoro di Richard Strauss nel genere del poema sinfonico, che, oltre a contenere una peculiare dimensione 'drammatica' che rimanda al genere teatrale, è anche una delle musiche orchestrali del tempo più amate da Puccini. Il nome di Strauss, affacciatosi prepotentemente sulle ribalte mondiali il 9 dicembre 1905 a Dresda, con *Salome*, compare spesso nei carteggi pucciniani, e le numerose punzecchiature del compositore lucchese sono comprensibili, visto che la loro rivalità sui palcoscenici d'Europa fu di gran lunga la manifestazione di maggior vitalità del teatro dell'uno e dell'altro. A causa del divieto di mettere in scena lavori di argomento biblico, Mahler non poté ottenere *Salome* per il Teatro Imperiale di Vienna e la prima austriaca, concertata e diretta dall'autore, venne data a Graz il 16 maggio 1906. Fra il pubblico c'erano numerosi compositori già noti come Zemlinsky e future celebrità

come Schönberg e il suo giovane allievo Berg. Strauss scrisse con soddisfazione alla moglie Pauline che

C'erano anche Mahler e signora che erano arrivati e che ti salutano cordialmente, anche il compositore italiano Puccini era venuto apposta da Pest, c'erano inoltre parecchi giovani venuti da Vienna, il cui solo bagaglio a mano era lo spartito.

Il mondo musicale tedesco aveva finalmente prodotto quell'operista in grado di primeggiare nei favori del pubblico internazionale, ed era naturale che Puccini avvertisse la rivalità, anche se il suo primato non fu insidiato. Ragion per cui l'ostilità che trapela in queste poche righe indirizzate a Giulio Ricordi da Napoli nel 1908 somiglia a quell'antipatia che Mahler ebbe più volte a dimostrargli:

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!

Fortunatamente Puccini non si limitò all'astio, e finché visse seguì sempre con attenzione Strauss, fino a *Die Frau ohne Schatten* (*La donna senz'ombra*), udita a Monaco negli anni Venti. 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, insieme a Janáček e 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 nel genere tradizionale, condotto sino all'esaurimento delle proprie risorse.

Guido Marotti, nella parte conclusiva del suo *Puccini intimo* («Gusti e tendenze»), ci fornisce una testimonianza della passione del compositore lucchese per la produzione sinfonica di Richard Strauss:

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.

Morte e trasfigurazione, come tutti i poemi sinfonici, è basata su una *Dichtung* (poema) che, di solito, fornisce la descrizione di ciò che accade nel brano strumentale. La musica di un poema sinfonico standard del tempo doveva quindi avere, per statuto, un forte potere descrittivo, ed è in questo assimilabile a un evento teatrale basato su una scena interiore. La 'vicenda' viene narrata in una poesia che il musicista Alexander Ritter aveva tratto da una lettera di Strauss all'amico Hausegger, in questo simile a un qualunque librettista del melodramma al servizio di un compositore dalla forte personalità (e si pensi al caso di Ghislanzoni, versificatore dell'idea drammatica di Verdi in *Aida*). La si può facilmente riassumere: un malato combatte una battaglia in più riprese contro la morte. Il suo pensiero va all'infanzia, alla giovinezza, agli amori, prima di soccombere e conoscere la vita trasfigurata dello spirito. Siamo in pieno tardo romanticismo, dunque, e nel cuore di una visione borghese della vita d'artista, qui incarnato dal protagonista, che anela all'ideale e lo raggiunge soltanto nella trasfigurazione. Il programma corrisponde alla seguente struttura musicale:

1. *Largo* in Mi^b maggiore-Do minore (con funzione d'introduzione)
2. *Allegro molto agitato* in Do minore (con funzione d'esposizione)
3. *Meno mosso, ma sempre alla breve* in Sol maggiore — *Etwas Breiter (meno veloce)* — *Tempo dell'Introduzione (Largo)* — *Allegro molto agitato* (con funzione di sviluppo)

4. *Moderato* in Do maggiore (con funzione di ripresa, variata, e coda)

L'impianto è quello di una forma-sonata liberamente trattata, basato su tre temi. Nell'introduzione appaiono diverse figure che verranno poi ciclicamente riprese nella varie sezioni, e una melodia languida esposta dall'oboe, dallo slancio sentimentale quasi pucciniano:

Es. 6



che viene subito dopo affermata in Do maggiore e sviluppata da un violino solo con sordina. L'*Allegro molto agitato*, condotto con virtuosismo armonico ed orchestrale estremo, oppone immani blocchi di sonorità per registri timbrici, mentre tutta la gamma è percorsa da figura scattanti, prevalentemente affidate agli ottoni, e scorre velocissimo sino al nuovo cambiamento, d'agogica e tonalità.

Dal *Meno mosso, ma sempre alla breve*, che inizia con la ripresa in Sol maggiore della melodia apparsa nel Largo (es. 6), Strauss inizia uno sviluppo magistrale degli elementi apparsi nell'Introduzione e nel successivo *Allegro*, con un'espansione affettiva di grande slancio cantabile in Si maggiore (*Appassionato*), dove il tema precedente viene contrappuntato agli altri motivi ricorrenti. L'effetto è quello di udire dei frammenti di un passato che s'affacciano nel pensiero dell'io, che si dipanano raggiungendo il massimo livello di tensione verso il registro acuto fino all'anticipo di un nuovo tema (*Tempo I, Sehr Breit*, cfr. es. 7) subito sedato da una ripresa del tutto inaspettata del *Largo* seguito dall'*Allegro agitato*.

Finalmente giunge, a chiudere questo universo musicalmente compattissimo, il *Moderato* conclusivo, aperto da una sezione di ben 34 battute che lo separa nettamente da quanto precede: il tam-tam scandi-

sce, con tocchi spettrali, i tempi forti, rullano i timpani, archi gravi trombone basso corni e fagotti stendono un tappeto sonoro fosco su cui si stagliano lacerti della melodia lirica iniziale, fino a che tutto si rasserenano, e appare l'ultimo tema, armonicamente compatto, che porta a una conciliata conclusione in Do maggiore, nel segno di una conquistata serenità:

Es. 7
Legni, Ottoni, Arpa (+ archi)

Al di là di una descrizione più o meno particolareggiata degli eventi musicali, è più importante cogliere i nessi narrativi: il *Largo* iniziale è già un clima di morte, anche se nel suo aspetto più sereno, l'*Allegro* ricorrente rappresenta la battaglia che il protagonista conduce – e la situazione scatena l'inventiva di Strauss, che la interpreta come un conflitto feroce di vaste proporzioni. Nella sezione n. 3 in Sol maggiore (corrispondente allo sviluppo) si snodano i ricordi del protagonista, che vagheggia le età passate col loro carico di sentimenti, sino alla straordinaria idea dei colpi di tam-tam che annunciano la morte, immersi in un drammatico disfacimento armonico. Da lì inizia, nel *Moderato*, la trasfigurazione, incarnata in un tema che si snoda in un'infinita varietà di modulazioni, e che trova nel Do maggiore conclusivo (tonalità affermativa per antonomasia nel romanticismo), la pace definitiva nella fine di ogni sofferenza.

La predilezione di Puccini per questa grande composizione di Strauss è ben comprensibile: *Morte e trasfigurazione* è percorsa da fremiti drammatici del tutto evidenti all'orecchio, e agitata fra due poli che alla fine si sciogliono, con grande effetto, in unico afflato.

Il programma proposto da Thielemann che (come quello di Muti) deriva da precise indicazioni del Centro studi GIACOMO PUCCINI, sarà dunque un'occasione preziosa per illuminare la reale portata dei contatti fra il musicista lucchese e il teatro musicale europeo, sia per il livello delle sue scelte estetiche sia per la funzionalità dei modelli adottati.

APPENDICE I

Le villi, 'programma' dell'intermezzo

n. 6, I tempo: *L'abbandono*

*Di quei giorni a Magonza una sirena
I vecchi e i giovinetti affascinava.
Ella trasse Roberto all'orgia oscena
E l'affetto per Anna ei v'obliava.
Intanto, afflitta da ineffabil pena,
La fanciulla tradita lo aspettava.
Ma invan lo attese ... Ed al cader del verno
Ella chiudeva gli occhi al sonno eterno.*

n. 7, II tempo: *La tregenda*

*V'è nella selva nera una leggenda
Che delle Villi la leggenda è detta
E ai spergiuri d'amor suona tremenda.
Se muor d'amore qualche giovinetta
Nella selva ogni notte la tregenda
Viene a danzar e il traditor vi aspetta;
Poi, se l'incontra, con lui danza e ride
E, colla foga del danzar, l'uccide.*

*Or per Roberto venne un triste giorno.
Dalla sirena in cenci abbandonato
Egli alla Selva pensò di far ritorno,
E questa notte, appunto, ei v'è tornato.-
Già nel bosco s'avanza; intorno, intorno
Riddan Le Villi nell'aer gelato ...
Ei, tremando di freddo e di paura,
È già nel mezzo della Selva oscura*

APPENDICE 2

Principali opere che contengono intermezzi o preludi (1884-1925)

- GIACOMO PUCCINI, *Le villi* (1884)
PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria* (1890)
Amico Fritz (1891)
RUGGERO LEONCAVALLO, *Pagliacci* (1892)
GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut* (1893)
JULES MASSENET, *Thaïs* (1894)
La Navarraise (1894)
UMBERTO GIORDANO, *Fedora* (1898)
FRANCESCO CILEA, *Adriana Lecouvreur* (1902)
LEÓŠ JANÁČEK, *Jenufa* (1904)
FRANZ SCHMIDT, *Notre Dame* (1904)
ERMANNO WOLF-FERRARI, *I gioielli della Madonna* (1911)
MANUEL DE FALLA, *La vida breve* (1911)
RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos* (1916)
GIACOMO PUCCINI, *Suor Angelica* (1918)
ERICH KORNGOLD, *Die tote Stadt* (1920)
ALBAN BERG, *Wozzeck* (1925)

APPENDICE 3

Puccini e il *Tristan und Isolde*

Una sera di ottobre [1924 - ndr] si sentiva meglio. Eravamo su, nella saletta della «radiola»:

- Maestro - gli dissi, - perché non scendiamo nello studio? Io le tengo compagnia ed ella cerca di lavorare un poco ... Vede, questa sera è propizia!...

Si lasciò convincere e discendemmo per la scaletta interna. Lo precedevo e, giunto al pianoforte, involontariamente, vi appoggiai le mani, accennando ai primi accordi del *Tristano*.

- Continui, - mi disse.

- Più non ricordo ...

E, poiché m'ero scostato dallo strumento, volle provarcisi lui; ma, giunto

allo stesso punto, s'arrestò. Anch'egli non ricordava:

- Dammi la partitura del *Tristano* ...

Cominciò a leggere. Leggeva, arrangiandosi alla meglio, ma il colore era quello, quella la linea; e il preludio montava, svolgendosi nelle sue spire morbose, spasmodiche; veniva fuori dalle profonde radici della vita, torturante e avvolgente, duttile e plastico, formidabile di carne e di spirito, travolgente, grandioso - e Puccini m'appariva, in quell'oceano umano, trasumanato, divino. Quando sui bassi si spense l'ultimo tocco, il maestro aveva chiuso gli occhi ... Di scatto gettò via il volume e disse:

- Basta di questa musica! Noi siamo dei mandolinisti, dei dilettanti: guai a noi se ci lasciamo prendere! Questa musica tremenda ci annienta e non ci fa concludere più nulla!...

Afferrò i suoi fogli e, dopo un attimo di raccoglimento, attaccò la fine del «duetto» di «Turandot» e «Calaf» che termina luminosamente, gloriosamente nell'apoteosi dell'amore.

(G. MAROTTI, *Giacomo Puccini intimo*, Vallecchi, Firenze, 1942¹, pp. 203-4)

APPENDICE 4

Manon Lescaut, 'programma' dell'intermezzo

(DES GRIEUX: «... Gli è ch'io l'amo! — La mia passione è così forte che io mi sento la più sfortunata creatura che vive. — Quello che non ho io tentato a Parigi per ottenere la sua libertà?! ... Ho implorato i potenti!... Ho picchiato e supplicato a tutte le porte!... Persino alla violenza ho ricorso!... Tutto fu inutile. — Una sol via mi rimaneva; seguirla! Ed io la seguì! Dovunque ella vada!... Fosse pure in capo al mondo!...»)

(*Storia di Manon Lescaut e del cavaliere Des Grieux* dell'Abate Prévost)