

## Un viaggio in *Siberia*, dal tavolo di lavoro di Umberto Giordano

Sono tra chi considera un epistolario come una via privilegiata per apprezzare con maggiore consapevolezza il lascito di persone illustri: è quanto accade alla lettura del carteggio pubblicato in questo volume, ritratto vivissimo del musicista Umberto Giordano – tra i protagonisti dell’opera italiana di taglio ‘verista’ –, proiettato anima e corpo nella creazione di *Siberia*. Egli è alle prese con Luigi Illica, forse l’ultimo librettista-drammaturgo di una lunga dinastia che, a partire da Felice Romani, ha contribuito a rendere il melodramma ottocentesco e seriore, fino a *Turandot*, un’arte di grandezza assoluta, e di gran lunga prioritaria tra quelle coeve.

Purtroppo manca in queste pagine proprio l’interlocutore, poiché le missive di Illica sono andate disperse. Rimpiangerà la sua lucida prosa chi ne conosca la straordinaria intelligenza nel discutere di dramma dalla lettura dei carteggi pucciniani, anche perché Giordano si palesa più disponibile del collega ad ascoltare le sue ragioni, in un clima di familiarità assoluta. Certo, se si è letta la stesura poetica originaria dell’Intermezzo cantato dal protagonista di *Andrea Chénier*, primo grande successo della coppia (1896), si sa che nemmeno Giordano ebbe pietà dei versi bislacchi di Illica, sui quali intervenne pesantemente (quasi ricreandone la forma), ma nel complesso il musicista si rivela conscio e rispettoso del valore del suo corrispondente.

Per intendere meglio la natura delle relazioni tra compositori e scrittori sarà opportuno ricordare come, nel contesto *fin de siècle*, fossero mutati gli equilibri precedenti tra poesia e musica. Molti rammenteranno i «versi maccheronici» che Puccini spediva ai suoi collaboratori quando aveva già scritta una melodia, per rendere chiare le sue esigenze metriche, ma nemmeno Giordano si comportava poi tanto diversamente. Alle prese con gli ultimi ritocchi alla partitura della sua opera ‘russa’ nell’ottobre 1903, scrive infatti che

Per l’aria di Stefana mi è venuta una felice melodia, semplicissima e di quel sapore un pò classico come «Amor ti vieta», senza avere con questa, si capisce, nessuna somiglianza. L’imbeccata l’ho presa dagli ultimi versi [...] quindi me ne occorrono altri otto che dovresti fare con me anche per giustificare con le parole la vaporosità della melodia e dell’orchestrazione.

Come si può constatare, in questo come in tanti altri casi, l’idea musicale precede quella poetica, tanto che quest’ultima ne diviene parametro quasi dipendente.

In un quadro di mutati rapporti tra le diverse componenti dello spettacolo, si deve inoltre registrare un’attenzione molto maggiore dei compositori per la *mise*

*en scène* nel suo complesso, che Giordano manifesta sia in termini di aspetti registici, sia scenografici («La scena del 1° atto, invece che una semplice sala ne farei un vestibolo, una specie di quello di Sonzogno in via Goito»; settembre 1902). Il suo interesse si spinge fino ai figurini, per i quali si era rivolto al pittore Wladimir Schereschewski (particolarmente adatto perché «è stato un condannato in Siberia... ed ha nel suo studio dei costumi presi sul posto»; luglio 1900), dal quale cerca anche di trarre informazioni utili sullo sfondo della sua nuova opera: «Andrò con lui domani alla Galleria moderna per vedere il suo grande quadro *Una tappa di condannati in Siberia*.» (febbraio 1901).

Giordano epistolografo non disdegna affatto le espressioni forti, al punto di ricorrere al turpiloquio senza esitazione, pur di spiegare con chiarezza i suoi intenti, o per far presente la forza delle emozioni che intende suscitare – e fa bene Agostino Ruscillo, curatore di questa raccolta, a offrirci quei sapidi scorci senza le censure che affliggevano pubblicazioni consimili negli anni passati (si vedano i *Carteggi pucciniani*, curati nel 1958 da Eugenio Gara, dove gli *omissis* sovrabbondano). Tra un moccolo e l'altro, il compositore esibisce una grande conoscenza del teatro musicale del suo tempo, che lo porta a individuare con sicurezza i *topoi* drammatici tali da fruttargli situazioni sceniche interessanti, ma senza esagerare nel calco, per non essere tacciato da imitatore (un rischio all'ordine del giorno in quegli anni, dove le 'trovate' invecchiavano subito). Ad esempio, nello squallore dell'ultimo atto, Gleby, baritono *vilain*, nutre ancora dei diritti sulla protagonista Stephana, visto che «si trova in Siberia perché ha rubato e falsificato per lei» e «vuole il suo corpo che gli fa sempre tirare ancora l'uccello. Una scena uso Gérard, uso Scarpia... ma tutta diversa... senza enfasi... più vera... più da canaglia...» (agosto 1902).

Il compositore aveva dimostrato un'attenzione simile quando, nel luglio 1901, era arrivata ai giornali «l'ultima bomba Mascagni, cioè l'annuncio della sua opera su libretto di Illica e Giacosa, di ambiente russo. Non ti nascondo che questa mi ha colpito in pieno petto», proprio come accade ad Andrea Chénier nell'Improvvisto. Giordano temeva la concorrenza, che «costituisce un danno gravissimo per la *Siberia*», soprattutto perché «per ottenere il colore musicale locale, che non si può attingere che alle canzoni popolari, finiremo per far talmente lo stesso che si risentirà nell'opera dell'uno ciò che ha fatto l'altro».

Il problema seguita ad attanagliarlo nel mese successivo (agosto 1901), quando informa Illica di aver ripreso a lavorare con maggior entusiasmo:

Io mi sono rimesso dentro... ricomincio a respirare l'aria di quei paesi. Ho trovato tutta la musica che suonerà l'orchestrina interna (nel teatrino) al 3° atto. Temi bellissimi russi, veramente russi. Speriamo che siano sfuggiti a Mascagni. Quello di Mascagni è sempre il mio incubo. Trasportalo in Calabria, in Corsica, in Ungheria, in Spagna quell'argomento, e farai opera santa per me e per lui.

«Ricomincio a respirare l'aria di quei paesi», proprio come Mascagni che, mentre intonava i versi di Illica per *Iris* (1898), si proclamava «ingiapponesato»: tutti modi per esprimere un'attenzione sempre crescente per la *couleur locale*. Non diversamente da Puccini – «gran frase amore, con bacio moderno e tutti presi si mettono la lingua in bocca», aveva scritto a Simoni nel 1920 a proposito del finale di *Turandot* –, del resto, Giordano ritiene che «il pubblico non si incatena che quando sul palcoscenico si mettono la lingua in bocca» (dicembre 1901): troppo simili come artisti e come uomini, nonostante gli esiti differenti, e sempre alle prese con un mondo drammatico che andava saturandosi, specie a cavaliere tra Otto e Novecento (e a questo proposito la battaglia dei primi anni Novanta sul primato della scelta del soggetto di *Bohème* tra Puccini e Leoncavallo la dice lunga).

Un ulteriore intralcio, nell'aspirazione al primato dei *bordereaux* («ho molta fede di successo. Ma di successo... noli... che sono i soli veri successi», scriverà Giordano nell'ottobre del 1902), era dovuto alla guerra in corso fra gli editori divenuti impresari, Ricordi e Sonzogno, giunta al culmine in quegli anni. E arriviamo così a un ulteriore merito del curatore, sempre preciso nel corredare di note le missive, e attento nel datarle. La genesi di *Siberia* corre di pari passo con quella di un'altra opera destinata al palcoscenico della Scala, e per giunta nella stessa stagione: *Madama Butterfly*. Come ben si sa la tragedia giapponese di Puccini, andata in scena il 17 febbraio 1904 (tre mesi dopo il melodramma di Giordano, che aveva debuttato il 19 dicembre 1903) fu subissata da una marea di fischi, del tutto ingiustificati se si ascolta la prima versione, pure perfezionata tre mesi dopo a Brescia e limata negli anni seguenti. I critici hanno preferito mettere in risalto l'abilità del lucchese nel rimettere in sesto un lavoro non ancora a punto, ammettendo solo in sottordine la possibilità, segnalata con estrema chiarezza da Mosco Carner fin dalla prima edizione della sua monografia (1958), che in teatro ci fosse una *claque* ostile all'opera, al suo autore, e all'editore Ricordi. Con le informazioni di cui disponiamo oggi è stato possibile rendersi conto che la causa principale del fiasco fu proprio quella indicata da Carner.<sup>1</sup> Tuttavia era sempre sfuggito, sinora, il vero significato di un'espressione del noto comunicato di Giulio Ricordi, nel quale rendeva pubbliche le ragioni di aver ritirato l'opera dopo la prima, facendo riferimento a uno spettacolo preordinato in sala, «come se i russi in serrati battaglioni d'oste nemica volessero dar l'assalto

---

<sup>1</sup> Si veda, in proposito, un episodio simile occorso a Toscanini che, mentre La Fenice dava in prima assoluta *La bohème* di Leoncavallo, dirigeva, in aperto contrasto (ben calcolato dall'impresario Piontelli, dunque da Ricordi), *La bohème* di Puccini nel 1897 al Teatro Rossini di Venezia, dove «la stampa è stata comperata da Sonzogno e che sarebbe stata volentieri contraria al nostro spettacolo» (*The Letters of Toscanini*, compiled, edited and translated by Harvey Sachs, New York, Alfred Knopf, 2002; trad. it.: *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, a cura di Harvey Sachs, Milano, Garzanti, 2003, p. 98). In quell'occasione la superiorità dell'opera di Puccini e i consensi raccolti in sala impedirono che l'operazione andasse a ... buon fine.

al palcoscenico per spazzar via tutti i giapponesi pucciniani».<sup>2</sup> Il riferimento sembra apparentemente rivolto alla guerra fra Russia e Giappone, in corso proprio in quei giorni (e in particolare alla recentissima battaglia di Port Arthur, dove i giapponesi avevano battuto i russi), mentre in realtà l'editore additava in modo sibillino, tuttavia a ben vedere inequivocabile, Sonzogno come organizzatore della gazzarra. Ruscillo nota, in proposito, che la direzione della Scala (superati i problemi dovuti all'incidente di macchina di Puccini del febbraio 1903, talmente grave da compromettere il completamento dell'opera),

ora aveva la certezza della nuova opera pucciniana e poteva, quindi, avanzare pretese di sconti sull'opera di Casa Sonzogno (poco gradito dalla commissione scaligera). A questo punto è possibile affermare che si innescò una guerra tra i due più importanti editori musicali italiani: fu lo scontro fra russi (*Siberia*) e giapponesi (*Madama Butterfly*), che lo stesso Ricordi utilizzerà alludendo alla battaglia di Port Arthur del 10 febbraio 1904, avvenuta sette giorni prima della recita di *Butterfly* (17 febbraio), nel redazionale del marzo 1904 apparso su «Musica e Musicisti».

Ma nel mondo dell'editoria impresariale di allora non si badava a dove si colpiva, pur di non mettere a rischio la propria posizione, e nessuno sfuggiva a questa regola.<sup>3</sup> Ne è esempio eloquente la pronta reazione di Giordano del dicembre 1903 (poco dopo la prima scaligera), a una nuova opera di Cesare Rossi su libretto di Illica, con la quale *Siberia* divideva un tema originale:

A Mantova, prima di *Siberia*, danno la *Nadeya* tua e di Rossi. Ieri l'impresario è venuto a dirci che in un atto vi è un passaggio di condannati con l'istesso lamento del Volga. Tu sai che di questo tema oltre che per i condannati io me ne sono servito nei pezzi orchestrali e come chiusura dei due atti di *Siberia*. [...] se questo canto è interno e Rossi non se n'è servito che una sola volta lo si potrebbe in forma amichevole pregare a sostituirlo con altro canto russo.<sup>4</sup>

Non sappiamo con certezza se Rossi abbia concesso al compositore il favore richiesto, ma nel seguito della lettera sopra citata apprendiamo di come sia in atto una «schifosa manovra partita da Milano... per smontare gli impresari tutti tutti che dovranno dar *Siberia*». Non è difficile avvertire, al termine di

---

<sup>2</sup> Il comunicato apparve nel periodico della ditta, «Musica e musicisti», LIX, 15 marzo 1904, p. 189. Ora lo si può leggere in *Madama Butterfly. Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos, con la collaborazione di Virgilio Bernardoni, Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Lucca, Centro studi GIACOMO PUCCINI, 2005, p. 455.

<sup>3</sup> Mi sia concesso un rinvio al mio *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Venezia, Marsilio, 2000<sup>2</sup>, pp. 33-37), per ricordare che Ricordi aveva sottratto proprio il compositore lucchese alla scuderia di Sonzogno con uno stratagemma, in occasione del concorso per opere in un atto, conclusosi nel 1884 con la bocciatura *ad hoc* delle *Villi*.

<sup>4</sup> Non sarà inutile, ai fini del nostro discorso, sapere che la riduzione per canto e pianoforte di *Nadeya* fu poi pubblicata da Ricordi nel 1906.

questa breve panoramica, un pizzico di malizia dietro alla cortesi scuse che Giordano spedì il 16 febbraio 1904, alla vigilia di *Madama Butterfly*: «Non posso essere alla prima di Puccini, anzi ti prego di avvertirlo, e digli che la mia partenza non è una fuga alla Bach o alla Franchetti, assisterò alla seconda». Peccato che i fatti abbiano impedito al compositore di realizzare i suoi propositi.

Il carteggio, di cui ho preso in esame solo qualche stralcio, è uno dei tesori, molti dei quali ancora da scoprire, conservati nel Fondo Illica della Biblioteca comunale Passerini-Landi di Piacenza, e fu presentato in modo assai parziale da Mario Morini nel 1968.<sup>5</sup> Ma il sottotitolo di questo libro recita «La genesi di *Siberia* chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica», ed è questo l'oggetto dell'ampio saggio critico che Ruscillo dedica all'argomento nelle pagine seguenti, dove il lettore potrà soddisfare anche un naturale interesse verso la struttura dell'opera e i suoi principali aspetti di drammaturgia musicale, trattati con acume analitico. Il lavoro prende le mosse dalla tesi che Ruscillo ha discusso con il sottoscritto in occasione della laurea in musicologia, conseguita nel 2004 presso l'Università degli studi di Pavia, ma sulla base di ricerche avviate molti anni or sono.

«Sed antiquus amor cancer est», ebbe a scrivere Petronio nel *Satyricon*: visto il risultato oggettivo, in termini di conoscenza, della passione che pure Ruscillo profonde in ogni pagina dedicata al suo oggetto di studio, non possiamo che essere soddisfatti per il contributo che questo volume reca agli studi sull'opera italiana, oramai entrata nell'ultima fase del suo sviluppo.

*Michele Girardi*

---

<sup>5</sup> Cfr. *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1968. Ci sembra giusto ricordare con gratitudine e rispetto questa singolare figura a metà fra lo studioso e l'appassionato: nato a Milano nel 1929 e morto a Erba da poco tempo (11 luglio 2005) Mario Morini ha dedicato l'intera vita alla raccolta e allo studio di documenti sugli autori del cosiddetto 'verismo', preparando la base indispensabile per tutti i futuri lavori critici che si sono succeduti, fino ai giorni nostri.