

Michele Girardi

## Ruggero Leoncavallo: un compositore affamato di cultura.

Figlio di una buona famiglia della borghesia napoletana – il padre, Vincenzo, era magistrato – Ruggero Leoncavallo si distinse fra i compositori della sua generazione perché, come si conviene al rampollo di una casata benestante, nutriva la sua arte di ottime letture, che lo portarono ad infiammarsi per progetti di taglio grandioso fino al termine della carriera, anche se avrebbe ottenuto fama imperitura per un solo titolo, e tratto sostentamento anche da generi minori, come l'operetta e la canzone.

La sua passione per la cultura fu autentica tanto che, dopo gli studi al Conservatorio di Napoli – pianoforte con Beniamino Cesi (didatta assai rinomato) e composizione con Lauro Rossi (operista rispettabile) –, iniziò a frequentare i corsi di Lettere e filosofia nell'ateneo di Bologna a partire dal 1876, men che ventenne (era nato il 23 aprile 1857). Anche se non conseguì mai la laurea, come ebbe a millantare, Leoncavallo visse una stagione decisiva per la sua formazione: Bologna 'la dotta' aveva ospitato *Lohengrin* nel 1871 – era il debutto italiano di Wagner –, e in città si respirava un clima intellettuale intriso del dibattito sull'estetica del compositore tedesco. Oltre che con le opere del Wagner romantico – nella città felsinea si dettero anche *Rienzi* (1876) e *L'Olandese volante* (1877) –, Leoncavallo si formò frequentando i corsi di Giosuè Carducci, cattedratico di Letteratura italiana e cantore della nuova Italia, oltre che wagneriano acceso. In questa atmosfera era frattanto nata la versione iniziale di *Chatterton* (1876) tratta dal capolavoro teatrale di Alfred de Vigny, il cui protagonista aveva forse suscitato le simpatie di Leoncavallo in quanto emblema del genio misconosciuto, e dunque specchio delle sue stesse inclinazioni. Il compositore, come per larga parte della sua produzione successiva, stese anche il libretto di quest'opera – e qui sta il più autentico punto in comune con l'illustre modello tedesco, come per Boito, del resto, che aveva dato a Bologna nel 1875 la versione rivista del suo *Mefistofele* (1868).

Prima di divenire famoso, Leoncavallo era stato per quattro anni in Egitto (1879-1882) e si era poi trasferito a Parigi, dove sbarcava il lunario insegnando il canto e suonando il pianoforte nei caffè (di questa pratica è frutto una manciata di pezzi caratteristici per tastiera, brani piacevoli, come la *Barcarola veneziana*, o la deliziosa *Valse mignonne*, ma pur sempre prodotti di circostanza). Nella capitale, Leoncavallo acquisì familiarità con la cultura francese: fulminato da Alfred de Musset, musicò fra il 1882 e il 1886 alcuni frammenti della *Coupe et les lèvres* (1833), un soggetto che solo tre anni dopo Puccini avrebbe affrontato con scarsa fortuna (*Edgar*, 1889). Leoncavallo s'innamorò soprattutto della lunga poesia *La nuit de Mai* (1835), e decise di trarne un «Grand Poème symphonique» (1886). Il

brano entra a buon diritto nel genere della musica a programma, non solo per la struttura formale assai sfaccettata, ma per l'idea di fondo che lo pervade: un testo letterario informa di sé le parti affidate alla sola orchestra, di cui Leoncavallo trascrisse l'*incipit* nella prima pagina di ciascuna sezione, facendo intonare il testo del poeta a un tenore (timbro che incarna lo slancio ideale) e lasciando agli strumenti il compito di rappresentare il contenuto che Musset aveva assegnato alla sua Musa, il cui livello concettuale elevato implicava problemi ermeneutici difficili da risolvere. *La nuit de Mai* mette in luce le doti di orchestratore di Leoncavallo che mostra qui una facciata ben diversa da quella del compositore verista a cui siamo abituati, e si rivela più in sintonia con le sfumature che con gesti altisonanti.

### Tra gloria ed esperimento: teatro nel teatro e opera storica.

Dopo il matrimonio con la cantante marsigliese Berthe Rambaud, Leoncavallo tornò a Milano e s'inserì nell'ambiente artistico della città, vivendo soprattutto della sua abilità letteraria e di lavori occasionali, fra cui la collaborazione al libretto di *Manon Lescaut* nel 1890. Ma venne improvvisa la gloria e la fama mondiale: *Pagliacci* (1892) furono un successo travolgente e degno prosieguo, in chiave più sofisticata (ma anche meno ispirata) di *Cavalleria rusticana* (1890); inoltre ribadirono sin dagli esordi il verismo, nuova tendenza italiana, figlia del realismo francese che Leoncavallo aveva frequentato a Parigi. Poco importa che l'idea di fondo del lavoro, l'intreccio tra il teatro e la vita senza soluzione di continuità, fosse stata evidentemente ispirata dalla «tragi-parade» dello scrittore e librettista Catulle Mendès *La Femme de Tabarin* (1887), a sua volta preceduta dall'*opéra Tabarin* di Émil Pessard (1885): *Pagliacci* declinano il 'vero' in un sistema narrativo metateatrale dotato d'una forza comunicativa travolgente.

Con questo capolavoro egli aveva finalmente conquistato il favore del pubblico, che fu determinante per consentirgli di tirar fuori i sogni dal cassetto, fra cui *I Medici*, «azione storica in quattro atti», occupavano il posto d'onore. La partitura, in origine destinata a Ricordi, fu completata ben presto e venne rilevata da Sonzogno in vista della *première* che ebbe luogo al Teatro Dal Verme di Milano il 9 novembre 1893, con Francesco Tamagno nella parte impervia di Giuliano. L'ambizioso progetto concepito negli anni bolognesi non si limitava a una sola opera: ai *Medici* avrebbero dovuto seguire *Gerolamo Savonarola* e *Cesare Borgia* componendo il «poema epico in forma di trilogia storica», *Crepusculum* sull'esempio del *Ring des Nibelungen* (dal cui ultimo pannello veniva anche il titolo). Mediante la rappresentazione del Rinascimento, così cara a Carducci, Leoncavallo intendeva realizzare una metafora rivolta al presente, esaltando i valori 'autentici' italiani con buon anticipo su Gabriele d'Annunzio. Il filone principale della trama è, infatti, la storia della casata fiorentina negli anni del consolida-

mento del suo potere tra il 1471 e il 1478, nel cuore di un umanesimo che entra in gioco grazie a uno dei suoi protagonisti, Agnolo Poliziano, precettore di Lorenzo. «Fedele alle massime del sommo di Bayreuth» ebbe a dichiarare Leoncavallo nel 1893, «cercai di fare il *poema nazionale* e quindi volli che un gran sentimento d'*italianità* aleggiasse nell'aura musicale del poema». Wagner assurge dunque a modello per il trattamento della storia, ma non solo: ai momenti pregnanti del suo teatro, infatti, Leoncavallo fece riferimento per l'altro filone della sua trama, la vicenda amorosa tra Giuliano e Simonetta, che rappresenta per il tenore l'amore ideale in una *liaison* mai consumata, a causa della fragilità della fanciulla. Quando Giuliano le si rivolge nel primo incontro, Leoncavallo rielaborò le battute iniziali del *Tristan und Isolde*, orientando l'attesa del pubblico verso un amore destinato all'infelicità. Ma non si accontentò di un unico luogo wagneriano: la parte lirica del duetto è infatti palesemente basata sul *Siegfried-Idyll*, la cui musica funge da collante formale per lo scambio dei due giovani.

Nonostante l'ammirazione manifestatagli da Guglielmo II di Prussia, che aveva visto una recita dei *Medici* a Berlino nel 1894, Leoncavallo non iniziò neppure gli episodi rimanenti della sua trilogia. Accostandosi alla storia ne reinventò le cadenze alla maniera di Sardou, abusando inoltre dei brani di carattere e di citazioni dei *tòpoi* più noti. Nonostante l'interessante orchestrazione e una buon scrittura corale, l'opera non entrò mai in repertorio, ma resta un attestato vibrante della temperie culturale che covava nella *fin de siècle*, dietro la facciata di un verismo che i commentatori hanno troppo spesso stigmatizzato: la sorregge una fede wagneriana che, nonostante l'equivoco sulle finalità estetiche dell'arte e il mancato accoglimento del loro indispensabile presupposto linguistico, è oggi degna di una considerazione più accorta.

### E ancora metateatro e opera storica...

Sull'onda del successo, Leoncavallo riesumò anche il giovanile *Chatterton* (Roma, 1896). Frattanto aveva portato a compimento il progetto di musicare *La vie de bohème* di Murger, a cui lavorava dal 1892, la cui prima veneziana nel 1897 fu preparata con cura da Sonzogno. Il lungo periodo di gestazione, dedicato alla ricerca d'ispirazione autentica nella vita parigina del Quartiere Latino, fu preceduto dall'aspra polemica con Puccini e Casa Ricordi. Se Leoncavallo ebbe il merito di aver avuto per primo l'idea, tuttavia la sua *Bohème*, che pure contiene pagine vitali e uno sviluppo della trama differenziato rispetto alla sorella, è attualmente soprattutto un documento del gusto d'epoca, e dopo i primi anni in cui le due opere venivano rappresentate nelle stesse piazze e a tempi ravvicinati, la sola *Bohème* di Puccini rimase in repertorio.

Fu diversa, invece, la sorte di *Zazà* al Lirico di Milano nel 1900, il cui ruolo principale venne creato per Rosina Storchio, e diventò in seguito il cavallo di battaglia di Emma Carelli: l'opera ottenne un notevole successo internazionale, rimanendo in repertorio per quasi trent'anni. Il compositore era di nuovo alle prese con un soggetto francese per lui congeniale, che gli permise di tornare all'ambiente teatrale, dominato da una prima donna impegnata in scena – due anni prima dell'*Adriana Lecouvreur*, e nella medesima sala milanese. Leoncavallo, che aveva ridotto a libretto una commedia di Berton e Simon, ritrovò soluzioni significative, mantenendo un equilibrio discreto tra registro comico e *larmoyante*. Abbondano nella partitura le predilette occasioni metateatrali, favorite dalla professione della protagonista, cantante d'avanspettacolo. L'atto iniziale, ad esempio, mostra il palcoscenico di un *café-chantant* di Saint-Etienne (città natale di Jules Massenet) visto lateralmente, in modo che lo spettatore colga contemporaneamente sia la scena sia il camerino della *soubrette*: applausi si mescolano a richieste di bis, canzoni, lazzi di *clowns*, in un miscuglio di stili musicali fino a quando *Zazà* lascia il camerino e raggiunge sul palco la sua spalla, Cascart. La vicenda acquista toni seri quando la prima donna scopre che l'amato è sposato e ne conosce la figlioletta nel salotto parigino, dove si è precipitata, in preda al sospetto. Le note della celeberrima *Ave Maria* di Cherubini, suonata al pianoforte dalla piccina, accompagnano le disincantate riflessioni di *Zazà* («Ammogliato? È finita»), mentre l'orchestra si aggiunge, raddoppiando la melodia su più ottave, per imprimere un maggior peso emotivo alla situazione reale. Il finale, in cui lei lascia l'amante fedifrago, esibisce le soluzioni drammatiche più care al compositore, senza però scadere nell'effetto ad ogni costo.

Negli anni successivi la fortuna di Leoncavallo in Italia cominciò a scemare, dapprima gradatamente e poi in modo sempre più rapido: per carattere egli litigava sovente con gli editori, comportamento nocivo specialmente a cavallo dei due secoli e fino agli anni Venti, dominato da Sonzogno e Ricordi anche, e soprattutto, in veste di impresari. Ma intanto la sua produzione incontrava il favore delle platee austriache e tedesche, decisamente conquistate dall'idioma della 'Giovane Scuola', che gli concessero un'ulteriore *chance*. Sulla scorta della vocazione storica manifestata nei *Medici*, il Kaiser Guglielmo II gli commissionò un'opera che celebrasse la dinastia degli Hohenzollern. La novella scelta come fonte, *Der Roland von Berlin* di Willibald Alexis (1840), dovette peraltro essere drammatizzata e tradotta in italiano per permettere a Leoncavallo di scrivere il libretto. L'opera tornò al tedesco, lingua in cui debuttò con buon successo a Berlino nel dicembre 1904, dove ebbe numerose repliche (quasi quaranta). Fu poi ripresa in lingua italiana nel gennaio successivo al Teatro di San Carlo, ma non rinverdi la fama dell'autore presso i suoi concittadini.

*Il Rolando*, «dramma storico in quattro atti», assolveva onestamente allo scopo, celebrando la saggezza di Federico I, principe elettore di Brandeburgo, alle prese con una rivolta degli artigiani a Berlino nel 1422: un sovrano illuminato, che stringe un rapporto d'amicizia con un eroe popolare, cercando la verità a contatto con la gente comune. La partitura è permeata di pagine altisonanti, a cominciare dalla vasta sinfonia, percorsa da fanfare in progressione, fino all'intermezzo in stile sinfonico-descrittivo, *L'attacco*, che separa i due quadri dell'atto conclusivo. Nello scorcio finale, quando il popolo preme per entrare nella città di Berlino, si affaccia la citazione del *Dies iræ* che prefigura la morte del protagonista in modo piuttosto didascalico. La fine dell'eroe-tenore Mollner, capo della rivolta, è l'occasione per celebrare l'Elettore, il quale rende omaggio alla salma portata in scena al suono d'una marcia funebre echeggiante il funerale di Sigfrido nella *Götterdämmerung*, uno dei tanti omaggi pedissequi a Wagner esibiti anche in questa partitura. Il potente e il plebeo sono infine riuniti nei vaporosi ricami dell'arpa, che accompagna il grande assolo del soprano lirico Alda, la sfortunata fidanzata del protagonista, prima che un coro di vaste proporzioni venga intonato in lode del sovrano lungimirante. Che la fedeltà storica non fosse tra gli obiettivi di Leoncavallo lo mostra la lista di temi originali tedeschi citati nel corso dell'opera, musica che va dal 1574 alla fine del Settecento, e magari poteva essere più nota (e gradita) a Federico II, il più illuminato degli Hohenzollern.

### Opere, operette e nuovi *media*.

Nuovi orizzonti di mercato si spalancavano grazie a generi più popolari di quello operistico, e Leoncavallo si buttò nella mischia con ardore. Attento all'evoluzione dei *Media*, il musicista si era accostato al disco fin dal 1904, componendo la celeberrima *Mattinata* che Enrico Caruso incise per la G & T Company, brano che rappresenta al meglio l'autore, insieme a *Pagliacci*, canalizzando la retorica dei versi al servizio delle sue affabili doti melodiche.

Ma il disco non bastava, e Leoncavallo, per incrementare le sue entrate, iniziò a dedicarsi all'operetta progettando per le platee statunitensi *La jeunesse de Figaro* da Sardou (1906), portata in *tournee* insieme ad altri lavori. Produsse poi altri sette titoli, a cominciare da *Malbruk* (1910) e *Are you there?* (per Londra, 1913), quasi tutti destinati a sale minori, e alcuni dei quali dati dopo la sua morte (*A chi la giarrettiera?*, 1919; *Il primo bacio*, 1923; *La maschera nuda*, 1925). Tra i collaboratori ebbe anche librettisti di prestigio, come Giovacchino Forzano, che scrisse per lui *La candidata* (1915) e *La reginetta delle rose* (1912), destinata alla compagnia di Carlo Lombardo. Ma nemmeno quest'ultimo titolo, probabilmente il più riuscito, si discosta troppo dagli intrecci in voga allora, e offre al pubblico il solito

triangolo amoroso, vivacizzato da una pimpante *soubrette*, e una serie di *gag* di basso profilo. Dal canto suo Leoncavallo non fece che rendere più spessi e altisonanti gli scorci amorosi, oltre a produrre ballabili alla moda, ai quali aggiunse, per rispetto alla sua cultura, anche una gavotta e un *galop* alla Offenbach.

Le opere di questi anni di crisi mostrano un compositore dalla vena oramai disseccata, in grado di trattare qualunque intreccio sempre allo stesso modo. Lo dimostra il dramma lirico in tre atti *Maia* (1910), con cui era tornato al genere maggiore. Leoncavallo lo compose su libretto francese di Paul Bérèl, *nom de plume* dell'editore Paul de Choudens (già autore di *Amica* per Mascagni nel 1905), che lo pubblicò nel 1908. L'intreccio, ambientato nell'assolata Camargue, chiama in causa i luoghi comuni del dramma passionale di quegli anni: il baritono Torias ama non ricambiato il soprano Maia che a sua volta intrattiene una relazione difficile col tenore, Renaud. Il tema sociale è affidato al padre di lui, che cerca di maritarlo a una giovine ricca, ma la passione prevale, e il giovane s'affranca dal giogo per unirsi alla sua donna. Torias, che lei ha illuso per ingelosire l'amato, reclama i suoi diritti e in uno scorcio concitato il coltello di Renaud penetra Maia, che si frappone tra lui e l'avversario. Il finalino chiama in causa *La traviata*, perché, nell'ultima confessione, la ragazza, come Violetta Valéry, constata amaramente che la sua morte ristabilirà l'ordine, e lui potrà tornare dalla fidanzata. Anche in quest'opera Leoncavallo abusa della musica di scena e della citazione (saccheggia una raccolta di musica provenzale): l'inizio è caratterizzato dal timbro di una cornamusa, e tutto l'atto secondo propone una festa campestre animata da canzoni e danze di vario genere, dalla farandola alla gavotta, dal brindisi di Torias alla *chanson* 'rusticana' di Renaud; il baritono, inoltre, somiglia un poco ad Alfio, e Maia rivela *coram populi*, con coraggio maggiore di Santuzza, di aver dato all'amante tutta se stessa – anima e corpo, naturalmente.

Se *Maia* risulta un fallimento drammatico, nonostante gli stimoli della cultura francese, nei «due episodi» di Enrico Cavacchioli e Guglielmo Emanuel *Gli Zingari*, dati a Londra nel 1912, Leoncavallo rispolverò un verismo oramai attempato, interpretando secondo lo schema passione carnale-gelosia-morte la trama offerta dalla prestigiosa fonte, il poema omonimo di Puškin di cui già si era servito Rachmaninov (*Aleko*, 1893). Lo scrittore russo narra di come il protagonista, attratto da una zingara, non riesca ad integrarsi nel suo mondo e si riveli più rozzo dei Rom, oltre che portatore di una violenza ad essi estranea, ma Leoncavallo viene più attratto dagli snodi della trama che ricordano il duplice delitto in *Pagliacci* insieme ai suoi presupposti, e particolarmente dal finale in cui, di fronte al bacio degli amanti, Aleko trafigge prima lui e poi lei. La furia omicida del protagonista dell'opera, Radu, scatta infatti dopo che ha percepito l'appuntamento notturno tra la compagna Fleana e Tamar, ed è stato sfidato dall'amante che,

ennesima Carmen, lo apostrofa citando letteralmente la gitana di Bizet («Tagliami, abbruciami, non dirò nulla»). Ma se Puškin propone una morale di vasto respiro nell'epilogo, Leoncavallo è interessato solo al dramma del protagonista, che non era «nato per queste azzurre immensità»: ancora un tenore che il tradimento muliebre ha spinto al crimine.

### Malintesi del patriottismo, verso nuovi orizzonti.

L'ultima opera compiuta, *Goffredo Mameli* (1916) è un lavoro programmatico che afferma artisticamente l'adesione di Leoncavallo all'interventismo nella prima guerra mondiale, a favore delle forze alleate (Francia e Inghilterra) e contro le potenze centrali (Austria e Germania). Poco prima il compositore, indignato per il bombardamento che aveva danneggiato il tetto della cattedrale di Reims nel 1914, aveva restituito le onorificenze ricevute a Guglielmo, con gravi conseguenze per le sue finanze: le sue opere vennero boicottate nei paesi di lingua tedesca, che fino a quel momento gli avevano garantito la maggior parte dei proventi, mentre la perdita non veniva colmata dalla Francia che, per contro, aveva escluso dai suoi teatri Puccini, rigorosamente neutralista, sostituendone le opere con quelle del compositore napoletano.

Per la *première* del *Mameli* Leoncavallo, che già aveva reclutato Eugenia Burzio nella parte della figlia del patriota Terzaghi e amante di Mameli, Delia, tentò con molta determinazione di convincere Caruso a interpretare il ruolo eponimo, ma senza riuscirci. Il successo era per lui vitale, poiché Sonzogno si era rifiutato di pubblicare il lavoro, nel timore di reazioni sfavorevoli del mercato tedesco, scaricando l'onere dell'allestimento sulle sue spalle. Leoncavallo trovò un accordo con Genova (Mameli era nato sotto la lanterna), ed ebbe a disposizione il teatro Carlo Felice. In seguito cercò di trarre un film dall'opera, e ottenne un acconto col quale tentò, ma invano, di salvare la sua villa di Brissago, ipotecata per saldare le spese. La partitura del *Mameli* è stata ritrovata l'anno scorso tra le carte di un collezionista americano, giusto in tempo per le celebrazioni dell'Unità d'Italia di quest'anno. Se il soggetto è pertinente, poiché esalta la figura del poeta e patriota che scrisse i versi del futuro inno «Fratelli d'Italia», l'opera, pur avendo riscosso consensi in circuiti minori per un paio d'anni e buone recensioni al debutto, non riveste particolare interesse, essendo basata sullo stesso codice dei lavori precedenti, che perdeva vitalità ad ogni riesumazione. Di questi tempi si discute anche troppo dell'inno di Mameli, oggetto di critiche 'politiche' e artistiche (versi retorici, brutta musica): Leoncavallo basò su questo brano (e fu scelta quasi ovvia, anche se sgradita alla monarchia) la scena finale, in cui «Fratelli d'Italia» si ode da lontano, e accompagna la morte dell'eroe tra le braccia di Delia. Uno scorcio decisamente intriso di retorica propagandistica e insieme un'esplosione di nazionalismo che

indusse la moglie del compositore ad offrire l'opera, col primitivo titolo di *Alba Italica*, al partito fascista nel 1922. Se il gesto fu fatto per coprire le difficoltà finanziarie della signora, l'intonazione del soggetto si prestava, purtroppo, alla mutata causa, e non rende il *Mameli* adatto alla celebrazione di un movimento democratico come quello risorgimentale.

L'ultima opera di Leoncavallo venne su commissione del direttore artistico del Lyric Opera di Chicago, Cleofonte Campanini. L'adattamento per le scene liriche dell'*Edipo Re*, firmato da Forzano, era il progetto più ambizioso della sua vita, insieme a quello di un *Prometeo* per Titta Ruffo (vagheggiato sin dal 1908, su libretto di Colautti). Ma questa impresa non poté essere ultimata per l'improvviso attacco cardiaco che causò la morte del napoletano il 9 agosto 1919. Egli lasciò incompiuto anche un soggetto sardo tratto da un episodio di cronaca nera, *La tormenta*, preso in considerazione nel 1914. L'*Edipo Re* andò in scena postumo l'anno successivo, interpretato da Titta Ruffo, suggellando l'estremo sforzo eclettico di Leoncavallo, che aveva cercato nel mito classico la legittimazione della sua carriera di esploratore di generi e soggetti.

## Nota bibliografica

Una ricerca sulla vita e l'opera del compositore non può prescindere dal Fondo Leoncavallo ospitato presso la Biblioteca cantonale di Locarno, e curato da Lorenza Guiot. L'istituzione ha varato un catalogo *online* (<http://www.sbt.ti.ch/leoncavallo/index.shtml>) che permette non solo di ricostruire, grazie alle ampie note di ciascuna scheda, le vicende umane e artistiche del celebrato, ma anche di scaricare copie di autografi, lettere, partiture, contratti e molto altro. La Biblioteca ha anche promosso sinora quattro convegni internazionali, i cui atti, curati da Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, sono stati pubblicati a Milano dall'editore storico del musicista, Sonzogno: 1. *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, 1993; 2. *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, 1995; 3. *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, 1998; *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, 2005.