

Puccini e l'autunno della passione

Negletta sino a pochi anni or sono, *La rondine* ha conquistato da poco più d'un quarto di secolo una poltrona di prima fila nel repertorio tradizionale. L'ascolto in teatro, l'esame della partitura e della drammaturgia le rendono pienamente ragione: si tratta di una delle poche commedie liriche autentiche dell'ultima stagione del melodramma, ma anche di qualcosa di artisticamente più intrigante perché Puccini, sfruttando l'impianto metanarrativo del racconto scenico, ha lasciati i segni d'una confessione intima sulla propria estetica teatrale.

L'opera è riuscita a dispetto delle difficili circostanze in cui nacque. Nell'ottobre del 1913 Puccini non aveva dato seguito a un'offerta di Siegmund Eibenschütz ed Emil Berté, editori di musica e direttori del Carltheater, tempio dell'operetta viennese che aveva recentemente ospitato le prime di titoli come *Wiener Blut* di Johann Strauss jr. (1899) e *Zigeunerliebe* di Franz Lehár (1910). I due impresari proponevano un ingaggio dietro il lauto compenso di 200.000 corone austriache, e in cambio volevano un'operetta alla Lehár, appunto, coi numeri musicali intercalati a dialoghi parlati.

Se in uno dei molti momenti, tuttavia, in cui la sua mente vagava alla ricerca di soggetti da intonare Puccini aveva scritto a Illica: «L'operetta? Almeno ci fosse quella, potrei farla in viaggio. Un'operetta è questione di una ventina di pezzetti, e per l'estero (Londra) sarebbe un affarone» (8 maggio 1905), quando gli si presentò l'occasione concreta espresse chiaramente la sua opinione all'amico Angelo Eisner, garante dell'operazione viennese: «Io operetta non la farò mai: opera comica sì, vedi *Rosenkavalier*, ma più divertente e più organica» (14 dicembre 1913). E in ogni caso fin dagli inizi del secolo XX, dopo *Butterfly*, Puccini cercava di trovare un soggetto che gli consentisse di esprimere la vocazione manifestata nella sua «*Bohème*, il tragico e sentimentale mescolati al comico (e credo che questo genere sarebbe ancora da rifarsi)» (a Valentino Soldani, 1904).

Senonché dopo la morte di Giulio Ricordi (1912) i rapporti di Puccini con Tito, che aveva sostituito il padre alla testa della ditta, si erano inaspriti, e più volte il musicista ritenne di essere stato ingiustamente trascurato dal suo editore. Forse per dimostrare la propria autonomia, egli riprese le trattative per *La rondine* all'inizio del 1914. Per cautelarsi fece inserire nel contratto una clausola che sottometteva la sua partecipazione al gradimento del testo. Ed è chiaro che fin dall'inizio non intese mai cimentarsi con l'operetta, come hanno scritto alcuni biografi sulla scia di Mosco Carner, o sulla base di prevenzioni personali verso questa magnifica commedia sentimentale. La seguente lettera al suo grande amico, regista e *Dramaturg*, Otto Eisenshitz (morì nel campo di concentramento di Terezín nel 1942), attesta *ad abundantiam* i propositi di Puccini: «ho combinata (o quasi) un'opera in 3 atti su libretto di Willner per il Carltheater – Il titolo per ora è *La Rondine* – Il libretto è comico sentimentale eminentemente mondano, parigino – Non sarà un'operetta ma una vera opera comica – cioè di levatura

molto maggiore» (23 marzo 1914). Puccini incaricò Giuseppe Adami di adattare alle sue esigenze, preparandogli un libretto da cui fossero rigorosamente banditi i dialoghi parlati, la nuova proposta giunta nel frattempo da Vienna, uno scenario tedesco di Alfred Maria Willner (già autore del testo di *Zigeunerliebe*), steso in collaborazione con Heinz Reichert – il titolo di maggior rilievo prodotto dalla coppia sarebbe stato *Frasquita*, per la musica di Lehár (1922).

Intanto era scoppiato il primo conflitto mondiale. Puccini si definiva «germano-filo», ma assunse una posizione di neutralità. Non gli piaceva che la guerra «spargesse i suoi strazi nel mondo», e inoltre temeva il boicottaggio delle sue opere in Austria e in Germania, terre assai redditizie per il botteghino, contro cui l'Italia era scesa in campo. Causa le vicissitudini belliche *La rondine*, pronta sin dalla pasqua del 1916, dovette attendere il 27 marzo del 1917 per essere messa in scena al Teatro dell'Opera di Monte Carlo. Della prima monegasca si occupò Lorenzo Sonzogno, che aveva acquistato i diritti mondiali della partitura, lasciando alla Universal i paesi di lingua tedesca: a tutt'oggi è l'unico titolo operistico pucciniano che non sia edito da Ricordi. Il successo fu pieno, sia di pubblico che di critica. Giannotto Bastianelli, giornalista e studioso di vaglia, oltre che compositore giustamente obliato, salutò l'opera sulle pagine della «Nazione» come un ritorno alle origini di un «buon toscano, che ha l'aria di sfamarsi a un tratto di cibi paesani, stufatini, stracotti, etc., dopo essersi guastato lo stomaco con dei cibi esotici ed artefatti».

A parte il paragone culinario di dubbio gusto, Bastianelli aveva torto marcio. *La rondine* è uno dei lavori più raffinati e complessi di Puccini – la partitura fu terminata mentre la maggior parte del *Tabarro*, espressione fra le più sofisticate della sua maturità, era già stata scritta, né mai prima di quel momento il toscano aveva diviso la sua attenzione fra due opere, segno che erano entrambe frutto di un unico impulso. Inoltre il gioco di riferimenti, sia musicali sia drammatici, a noti capolavori dimostrano come Puccini, dopo *La fanciulla del West*, nutrisse una crescente sfiducia nei confronti dell'espressione naturalistica degli 'affetti', in linea con la sensibilità europea del primo Novecento.

Si consideri innanzitutto la trama della versione corrente, la prima di almeno tre stesure diverse tra loro, ch'è il frutto di una riflessione sulla drammaturgia che Puccini condusse da sé, senza un vero scambio con Adami, dopo che aveva già messo in musica una parte del libretto, dovendo cercare la soluzione a un problema spinoso. Il finale proposto da Willner virava improvvisamente verso la tragedia: la protagonista confessava al suo giovane amante di aver vissuto da mantenuta fino a quando l'aveva conosciuto, e al termine di un brutale confronto lui l'abbandonava. Ancora la colpa femminile, come per Manon: non trovando coerente la trama rispetto al carattere del soggetto, Puccini aveva girato il suo interrogativo a Adami – «Dove ha trovato Magda, forse in un monastero? E allora questo suo grande amore crolla in un attimo quando ha saputo chi è?» (19 novembre 1914). La soluzione gli venne in mente nel 1915, presumibilmente in novembre, e la partecipò subito al librettista:

Ho pensato (e pensateci) di cambiare del tutto la scena di *Lisette e Prunier* atto 3°. [...] Io direi di far intervenire i due per tentare *Magda* (un terzetto di seduzione). *Magda* è turbatissima alla partenza dei due (che verrebbero apposta per levarla di lì ecc.) e all'arrivo di *Ruggero* colla lettera di sua madre essa decide di andarsene. Tirar via il *chi sei, che hai fatto*, col susseguente *contaminata*, cioè tutta quella drammaticità che ora c'è. Insomma al terz'atto pochi cambiamenti: solo alleggerirlo e riportarlo nel tipo dell'opera.

«Il tipo dell'opera»: si rivela in questa espressione la lucidità di Puccini, che intendeva trovare una soluzione di carattere leggero, coerente a quanto era accaduto negli atti precedenti. Più in particolare, la sua concezione moderna dei presupposti della trama si manifesta nella frase «decide di andarsene»: una scelta matura che *Magda* compie per proteggere la sua vita da un avvenire provinciale. Con giusta prudenza il compositore aveva temuto, nel musicare *La bohème*, il confronto con *La traviata*. Ora accettava senza paura una storia che nei suoi cardini era una sorta di parafrasi in chiave sentimentale della tragica vicenda di *Violetta Valéry*. *Magda de Civry* (la «rondine») vive a Parigi mantenuta dal ricco banchiere *Rambaldo*, tuttavia rincorre il romantico sogno di un amore vero. Crede di trovarlo nel giovane provinciale *Ruggero Lastouc*, lo segue al *Bal Bullier* e poi in una casa nei dintorni di *Nizza*, fuori dal mondo. Ma l'estasi d'amorosi sensi cessa di fronte alla prospettiva di essere accolta dalla famiglia di lui come una figlia: per aver taciuto il suo scabroso passato all'amante preferisce tornare dal suo protettore.

La morale ha un pizzico d'amarezza, e prende più forza proprio per la relazione col capolavoro di *Verdi*: l'amore vero è solo una chimera per i puri di cuore, e quasi per prassi conduce alla morte. *Magda* non si è riscattata come *Violetta* – né lo desidera –, e per lei il sacrificio sarebbe proprio cominciare una vita «fra piccole rinunce e nostalgie, | con la visione di una casa onesta | che chiuda l'amor vostro in una tomba», come dice il poeta *Prunier* nel finale onde persuaderla a tornare a Parigi. Era stato lui, del resto, a predirle il destino sin dall'inizio: «Forse, come la rondine, | migrerete oltre il mare», sulla stessa musica incantata da cui si dipanerà il duetto d'amore al tavolo di *Bullier*, ed è indizio che lei si prefigga di vivere un sogno, e non la realtà. L'istinto spinge la rondine verso il nido, e la protagonista congederà *Ruggero*, sia pure con un velo di rimpianto: «Tu ritorni alla casa tua serena ... | io riprendo il mio volo e la mia pena ...».

Anche se non doveva cantare l'amore eterno e mortifero, Puccini liberò come di consueto la sua fluente ispirazione melodica. «Chi il bel sogno di *Doretta*», «Ore dolci e divine», sono pagine della sua vena più tipica, così come l'incontro nell'atto secondo fra *Magda* e *Ruggero* e soprattutto il brindisi. Specialmente nel ritmo egli trovò la tinta sonora per dipingere il mondo fatuo che circonda i protagonisti, e la loro *joie de vivre*. Balli di moda, come *one-step*, tango, *slow-fox*, ma soprattutto il valzer. Il ritmo del ballo allora più sensuale dell'Occidente è onnipresente, e nel momento della seduzione trova un esito di travolgente vitalità che coinvolge tutta la sala. Difficile non scorgere in questa centralità del valzer,

simbolo dell'ebbrezza amorosa, un garbato riferimento alla festa della *Fledermaus* – l'opera buffa di Johann Strauss viene del resto evocata anche dalla serva che si reca al ballo indossando gli abiti sottratti alla padrona, come fa Lisette, cameriera ma anche 'compagna' della protagonista. Ed è pure difficile che non venga in mente *La Valse* di Ravel (1920), la cui ebbrezza ritmica e melodica esplose letteralmente ma un po' torbida, come accade in Puccini quando, dopo i cori degli avventori del Bal Bullier, la danza deflagra in orchestra con una veemenza inaudita, e suona come una sorta di reazione agli strazi della guerra, evocati anche da Ravel, nonostante le sue smentite ufficiali.

Slancio melodico e tenerezza animano anche l'atto conclusivo, e in particolare l'aria «Dimmi che vuoi seguirmi alla mia casa», in cui il tenore canta alla sua amante le gioie di un focolare benedetto. Ma Puccini sembra respingere i buoni sentimenti, in nome di un amaro disincanto. Egli prende ironicamente le distanze anche dai valori decadenti incarnati dal poeta Prunier, brillante protagonista nel salotto di Magda dell'atto primo, affabulatore squisito e mago dilettevole. Nelle sue espressioni estetizzanti non è difficile cogliere la caricatura di Gabriele d'Annunzio, «Vate d'Italia», così come Prunier è «Gloria della Nazione». Egli «porge la sua gloria» a Magda dopo aver sospirato «O creatura», lemma dannunziano, sugli accordi arpeggiati dal pianoforte. Persegue l'ideale della *femme fatale*, ma gli basta l'amore della graziosissima Lisette, che invano cercherà di rendere degna di lui lanciandola nel mondo dello spettacolo. L'ironia si manifesta anche nella citazione: quando Prunier nomina Salomé fra le donne affascinanti dell'antichità un guizzo del corno inglese fa udire il tema di Richard Strauss – ma Puccini intanto non stava risparmiando sberleffi intrisi di nostalgia neanche a se stesso, come prova l'autocitazione dell'aria di Mimì affidata al venditore di canzonette nel *Tabarro*.

«Torna al nido la rondine e cinguetta», dunque non muore: con questi versi tratti dal finale della *Bohème* (riferimento intertestuale ch'è quasi un manifesto di poetica), Puccini dedicò lo spartito della sua commedia lirica a Toscanini nel 1921. Magda de Civry cerca il pretesto per incontrare l'amore vero, ma in realtà non fa che rivivere piacevolmente una scappatella da adolescente fin nel minimo dettaglio, tanto che l'atto secondo non è che la messa in scena di quel che aveva descritto nel suo salotto, intonando «Ore dolci e divine»: un puro scorcio metateatrale, dunque. Posta di fronte alla realtà nell'atto terzo, la donna rinuncia ad invischiarsi in un mondo di banalità coniugali.

Complice o vittima che sia del proprio destino, Magda è un personaggio singolare nella galleria delle donne di Puccini, anche perché la sua vicenda riflette in forma metaforica, lo si accennava all'inizio, il punto di vista dell'autore. La sua rinuncia all'amore eterno è anche rifiuto della morte che inevitabilmente tocca alle eroine precedenti, con l'unica eccezione di Minnie, ed esprime la volontà del compositore stesso che, lasciandosi alle spalle il mondo dei buoni sentimenti, ha adottato nuove strategie narrative, altrettanti passi verso la riformulazione della propria poetica. La meravigliosa partitura della *Rondine* testimonia questo atteggiamento.

giamento disingannato, e si veda come «l'amor sentimentale» sia preso in giro nel salotto di Magda, delle amiche che invocano «un verso del Musset».

Dietro i rintocchi delle campane vespertine, nell'aura dell'«addio senza rancor» che chiude *La rondine*, sussurrato in barba a Mimì e alle sue compagne, si scorge l'immagine del paesaggio sonoro di Lucca (più che quello della Costa azzurra), ed è un richiamo alle radici di Puccini che esprime con un pizzico di nostalgia il suo congedo dal mondo drammatico fin lì ritratto, ma soprattutto la premessa indispensabile per rinnovati esperimenti. La sua sofferta maturità avrebbe trovato esiti straordinari nel *Trittico* e in *Turandot*: scritta nell'aura dei capolavori conclusivi *La rondine*, con la sua musica brillante, ironica, spruzzata di sapido cinismo, è una gemma preziosa che brilla di luce propria.

Michele Girardi